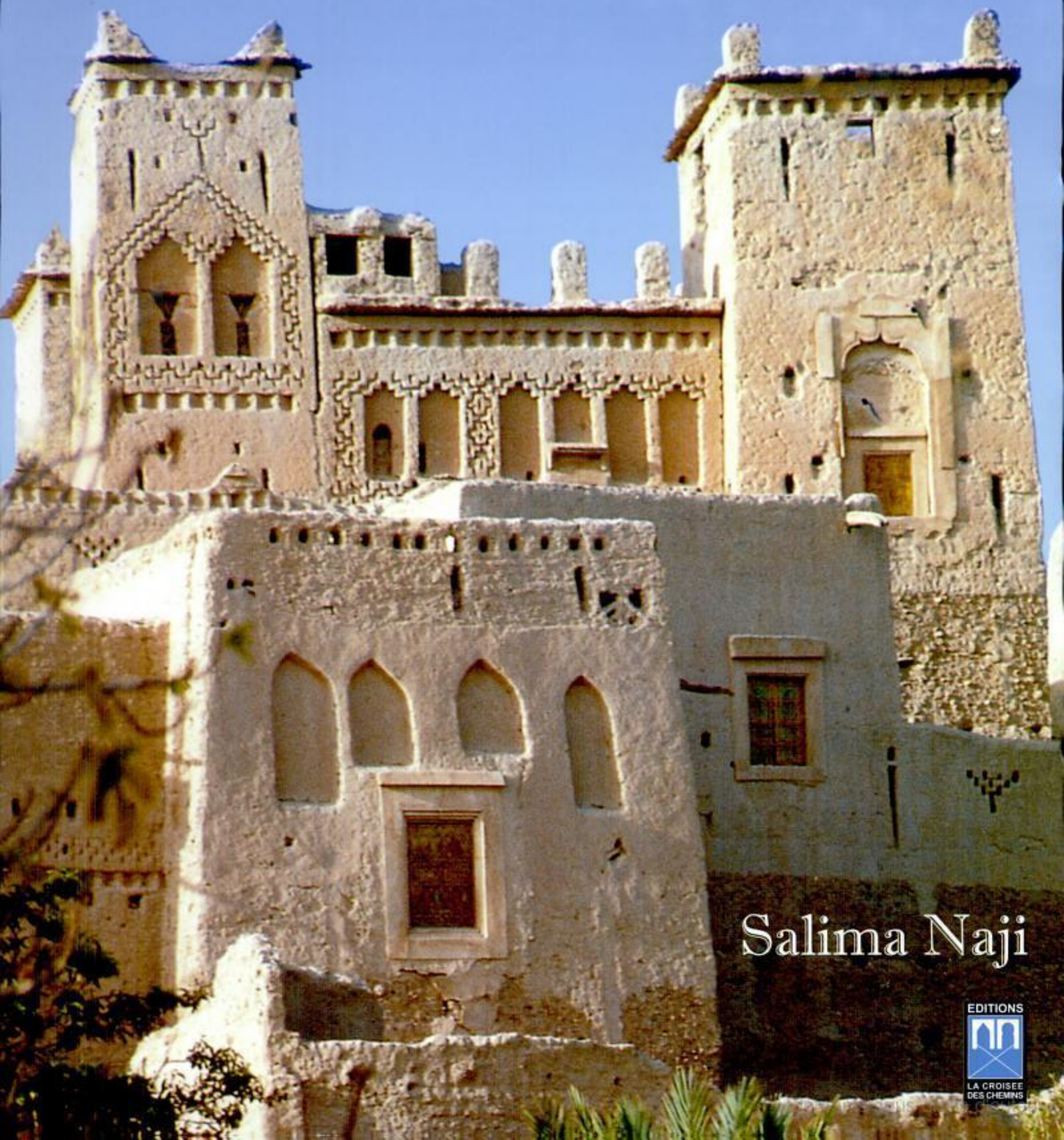
Art et Architectures berbères du Maroc



Salima Naji

EDITIONS
LA CROISEE DES CHEMINS

DEUXIÈME ÉDITION

Direction Editoriale : Abdelkader Retnani
Suivi éditorial : Salima NAJI
Infographiste : Asmaa Mounir
Photos : Salima Naji

ISBN: 978-9954-1-0257-4 - D.L : 2008/2043
© A.Retnani. Editions la Croisée des Chemins
Rue Essanâani, ex-rue Daguerre, Bourgogne - Casablanca. Maroc
Tél. 022 27 99 87/Fax 022 26 05 01
Courriel : editions.lacroisée@yahoo.fr
www.editionslacroiseedeschemins.com

Éléments sous droits d'auteur

Avant-propos

Des contreforts méridionaux de l'Atlas jusqu'aux vallées présahariennes, le Sud marocain possède pour peu de temps encore un particularisme architectural de toute beauté. Des demeures fortifiées en pisé et en briques crues, appelées tighremt *ou* igherm *en berbère, qui peuvent atteindre jusqu'à cinq niveaux d'habitation, greniers ou étables, frappent par la richesse du décor de leurs façades, des portes, mais aussi de leurs décorations intérieures, dans une région connue par ailleurs pour ses bijoux, ses tapis ou ses peintures corporelles. Le Sud marocain atlassique et présaharien est ainsi le conservatoire d'une architecture vernaculaire et d'objets artistiques jamais encore étudiés dans leur ensemble.*

Avant qu'ils ne tombent définitivement dans l'oubli, hâtons-nous de les comprendre et de les respecter sur les sites mêmes qui les ont enfantés.

L'éditeur

Éléments sous droits d'auteur

PRÉFACE

Dans l'introduction de ce livre, l'auteur écrit avec pertinence que l'art berbère « est un des représentants d'une culture réduite tendant à disparaître ». Et d'ajouter plus loin : « Il faut laver les œuvres de l'art berbère du regard qu'on porte habituellement sur elles. »

J'estime pour ma part que Salima Naji ne manque pas d'audace : elle ose écrire sur l'architecture berbère à l'intention d'une génération de Maghrébins livrée sans défense, depuis des décennies, à de vigoureuses assertions visant à faire croire que les Berbères n'ont jamais existé. L'Afrique du Nord entière ne serait entrée dans l'histoire que grâce à la tragique chevauchée d'Obka ben Nafiâ, et l'entité marocaine n'aurait pris corps qu'à la venue ô combien bénie d'Idriss ben Abdallah.

Il est heureux que les Marocains s'emploient de mieux en mieux à se réapproprier des pans entiers de leur patrimoine culturel. Grâce aux méthodes modernes d'investigation, à la linguistique notamment, l'énigme berbère est sur le point d'être entièrement déchiffrée.

L'architecture amazighe, pour peu qu'on prête attention à un certain nombre de termes s'y rattachant directement ou indirectement, révèle d'emblée avoir de profonds ancrages dans la préhistoire ; la préhistoire de l'immense prairie que fut jusqu'à il y à six ou sept mille ans le désert saharien. Née en des temps prodigieusement immémoriaux, du modeste akerkour que nous connaissons tous, ce témoignage encore debout du premier souci d'enterrer les morts pointant dans les consciences de nos très lointains ancêtres.

Éléments sous droits d'auteur

Le verbe zko – izka, ur izké, ad izko – signifie encore dans notre langue à la fois bâtir et ensevelir. Il nous informe ainsi du fait que les ikerkar (pluriel d'akerkour), ces tas de pierres sacrés de nos grands-parents, servirent d'abord à marquer les emplacements des toutes premières sépultures sahariennes. En quelques lieux de forte sédentarisation, ils se transformèrent assez rapidement en de vrais monuments funéraires, les fameux idebnan (pluriel d'adebni), localisés principalement à Tin-Kawya, à Têtt et à Tin-Gherhoh. Les idebnan, à leur tour, en une lente émigration vers le nord, donnèrent naissance aux tibazinin (pluriel de tabazint), puis enfin aux pyramides égyptiennes et aux gigantesques tombeaux numido-maurétaniens dont deux beaux spécimens ont été assez bien conservés en Algérie, la totalité de ceux du Maroc ne révélant plus au chercheur leur antique existence que par leur socle encore accroché au sol, ou par le nom propre « l-Gâra » (pluriel El-Goûr) par lequel chacun d'eux a été désigné par les bédouins arabes s'installant en nos contrées.

Le matériau de base des ikerkar, des idebnan, des tibazinin et des ihrem (variante phonétique de ighrem, devenue ahram et iram en arabe) fut la pierre. Aussi, le linguiste peut-il s'autoriser à penser que le nom propre «Misro, Misra» n'est rien d'autre que le vocable agglutiné berbéro-égyptien «mm-izra» ayant pour signification «celle-des-pierres». La définition que donne du mot l'Encyclopédie de l'Islam ne contredit pas cette hypothèse : «Misr, écrit C. E. Bosworth, [est un] nom propre diptote et masculin désignant l'éponyme de l'Égypte, l'ancêtre des Berbères et des Coptes.» Mais quel rapport tout ceci a-t-il avec les casbahs berbères et autres igoudars faits de pisé ? dirait le lecteur.

Les protoberbères de la préhistoire et de la très haute antiquité n'ont pas émigré en bloc vers le nord sous l'effet de la désertification. S'adaptant progressivement au nouveau climat, ils ont imaginé des igherman (pluriel de ighrem) aux murs épais faits de pisé, qu'ils implantèrent évidemment dans les seules zones demeurées habitables, à savoir les oasis. Ce n'est donc pas par hasard que les Grecs donnèrent aux oasiens nord-africains le nom de Garamantes, et qu'ils firent passer dans leur langue le mot égyptien whyt (la tribu enclavée) dont dérive directement wâha en arabe et indirectement oasis en latin puis en français. Témoin encore vivant du très lointain passé des Garamantes, l'oasis de Siwa connut son heure de gloire méditerranéenne lorsqu'Alexandre le Grand y vint recevoir le sacre des grands prêtres d'Amon, dont les descendants, les Isiwann, continuent de vivre en leur Aghormi, et de parler berbère.

Éléments sous droits d'auteur

Qu'est-ce à dire ? s'interrogeait-on… Que les fondations et les soubassements de la civilisation nord-africaine, essentiellement berbère, même dans sa branche égyptienne, sont enfouis dans les profondeurs de la préhistoire. Les Grecs, attentifs aux flux et reflux des courants d'influence, percevaient nettement l'antériorité de la civilisation berbère par rapport aux autres civilisations du bassin méditerranéen. Ils affirmaient qu'Athénée et Apollon étaient nés en Libye (lisez Liboué). « D'ailleurs, après les Libyens, il n'y a pas d'hommes si sains et d'un meilleur tempérament que les Égyptiens », a pu écrire Hérodote. Les Garamantes seraient les descendants de Garamas, fils d'Apollon… Et il est tout de même curieux qu'Aristote lui-même, le conseiller attitré d'Alexandre et l'instigateur de sa longue et pénible randonnée à travers le désert égyptien, ait pu dire que « de Libye vient toujours du nouveau ! ». Mais, six siècles avant lui, Homère célébrait déjà la « Libye allant de l'Égypte à l'Océan ».

Puisse cet ouvrage aider les jeunes générations maghrébines à se départir de la perception réductionniste de l'art amazigh héritée de leurs aînés. Il me reste à attirer votre attention sur un fait insignifiant en apparence : l'art berbère, quel qu'en soit le mode d'expression, a pour motif de base le trait droit. Il s'agit là d'une caractéristique révélatrice de l'esprit amazigh, resté primesautier parce que très tôt ouvert à l'universel. Trop tôt sans doute, car l'agharäs-agharäs a causé bien des désappointements à ses adeptes, depuis le jour où Elissa la Phénicienne joua son petit tour amusé au roi Yarbbas ; il y a de cela près de trois mille ans.

Mohammed Chafik

de l'Académie du Royaume du Maroc

Éléments sous droits d'auteur

Qasba *d'Amridil dans la palmeraie de Skoura*

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

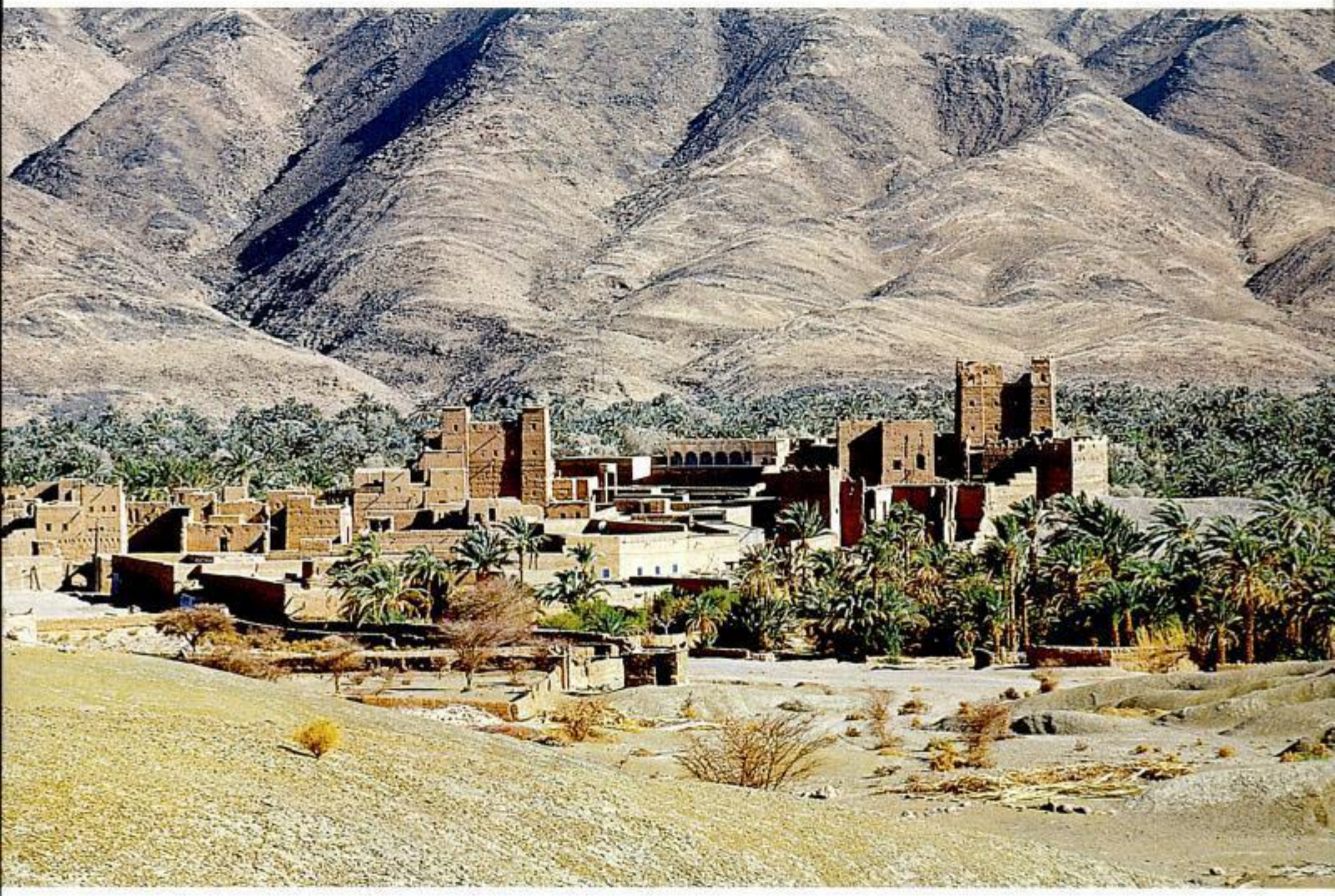
œuvres étonnaient ; au-delà de la monographie sur les bijoux ou sur les tapis, il est arrivé qu'on accorde à cet art – qui n'avait encore qu'un statut de « décor » – le droit à la beauté : « Dans son apparente simplicité, le décor berbère cache une véritable fertilité d'invention[4]. »

Discours paradoxal qui, présentant le pays comme un Moyen Âge, reste néanmoins fasciné par une beauté poignante, indéniable ; conjointement s'échafaudent de vastes théories des origines. Henri Terrasse écrit en 1938 : « L'architecture qui vit encore aujourd'hui dans les oasis marocaines était, à la fin du XIIIe siècle, entièrement formée. Elle avait gardé les tours et les murs obliques que l'Égypte ancienne répandit aux confins du désert en Asie et en Afrique. Rome lui avait donné tous les plans de ses édifices. L'Islam enfin l'ornait des décors géométriques qu'il avait reçus de la Mésopotamie et de la Perse. Toutes les civilisations qui ont marqué le monde berbère ont laissé leur trace dans l'architecture des oasis[5]. » La synthèse parfaite d'une histoire rêvée de l'architecture montre les engouements des années coloniales pour cette région du monde et témoigne d'intuitions plus que de démonstrations. Là encore le propos est double et l'art ne cesse d'échapper à la grille esthétique qui lui est artificiellement appliquée. Le livre d'André Paris paru treize ans plus tôt et présentant un nombre considérable de planches fort intéressantes ramenées du « rude et âpre » Haut Atlas[6] n'a pas su se dégager de l'esprit de son époque : le texte accompagnant les images est extrêmement bref, le peuple considéré y est présenté comme quelque peu arriéré, à travers son art il apparaît comme primitif, quoique surprenant parfois. Dans ces mêmes années, il est très révélateur que les illustrations du livre de Terrasse et Hainaut – livre qui présente pour la première fois au grand public les arts berbères – aient été réalisées à la gravure sur bois, mode de présentation qui évoque la perception que l'on avait alors de l'Afrique (ou du « primitif » en général) au niveau du graphisme (spontanéité, épaisseur du trait, etc.) et qu'en même temps ces gravures soient « artistiques » puisque signées par un artiste ou un homme considéré comme tel par son époque.

La découverte des arts berbères a été décrite dans des perspectives comparatistes. Elle s'est faite pour les uns par rapport à l'art islamique des villes – ce qui n'est pas tout à fait juste, et que nous examinons dans le premier chapitre à partir des œuvres choisies. Pour les autres, nourris de totémisme, elle s'est faite par rapport à l'art africain tel qu'il était encore perçu dans les années trente. Rudesse du style, art tribal, violence et sexualité fantasmée remplaçaient donc pour d'autres l'orientalisme des premiers qui lui cherchèrent des liens avec la mythique Mésopotamie ou l'Égypte ancienne (Terrasse). Les recherches s'appliquaient constamment à trouver à cet art des origines exogènes et à lui refuser toute spécificité locale. Ce refus d'un art endogène perdure parfois jusqu'à aujourd'hui. S'il est évident qu'il y a eu des emprunts, des influences, des

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Vallée du Dra, les constructions sont sur les hauteurs préservant ainsi les terres arables.

Éléments sous droits d'auteur

du regard occidental sur les œuvres dites « primitives » (des peuples d'Océanie et d'Afrique) s'est faite en premier lieu grâce à des peintres et des sculpteurs conquis par l'art « sauvage » au début du vingtième siècle, et ce n'est que bien plus tard (depuis peu) que les ethnologues se sont faits esthètes et ont commencé à considérer les objets artistiques de l'intérieur. Essayons, puisque les mentalités ont évolué, de coupler l'approche esthétique à l'approche anthropologique.

L'archéologie a récemment permis d'approcher cet art mais il reste globalement méconnu, non plus par dénigrement mais faute d'avoir des outils de pensée adaptés permettant de le percevoir à part entière, et parce que le fantasme est trop fort. L'art – comme le Maroc actuel –, l'artisanat (dit « berbère » depuis peu), l'art des bijoux, des tapis et autres objets, est trop à la mode. Certaines études en effet sont faites par des amateurs qui se seraient voulus anthropologues, mais, non étayées par de réelles enquêtes de terrain ou de bibliothèque, leurs réflexions sont suspectes. L'objet artistique et commercial les fascine, tandis que l'approche scientifique nécessairement prudente et plus rebutante est négligée. Si le préjugé se veut plus favorable, il reste un préjugé.

Cependant depuis la décennie quatre-vingt-dix, l'effort de l'anthropologie culturelle porte ses fruits : des chercheurs (Amahan, Boukous, Khatibi, Makilam, etc.) reconsidèrent ce patrimoine, rappelant dans leurs publications les brillantes tentatives de la génération précédente (Boughali, Sijelmassi). Il semble qu'une nouvelle période commence. Désormais les questions sont mieux posées, mais celle de la définition de cet art reste entière. L'hypothèse est qu'il s'agit d'un art, propre et autonome[9], et non plus simplement d'un décor. L'hypothèse corrélative est que cet art serait à rattacher à la vaste Berbérie, qu'il n'est pas un ersatz de l'art islamique ou de toute autre civilisation qui a pu conquérir par le passé l'Afrique du Nord (Phéniciens, Romains, Islam).

Nous nous proposons donc de présenter l'art dans son environnement et non plus détaché de la culture qui l'a produit et des lieux d'où il provient. Parce que « architecture » est sans doute un terme plus globalisant et qu'il désigne l'espace habité dans une dimension moins restreinte, c'est-à-dire tout ce qu'une société se construit dans un lieu donné, ce mot désigne mieux toute forme de construction humaine et permet ainsi d'inscrire la demeure dans son territoire. Il faut l'entendre dans les pages qui suivent comme ce qui regroupe tout ce qui est édifié, et qui est conjointement orné, par l'homme, de la demeure au lieu sacré, de la porte d'entrée à l'objet du quotidien[10]. Car les architectures étudiées ici sont extrêmement *décorées*. Les portes, les murs, les tours, l'extérieur des demeures mais également l'intérieur font l'objet d'une attention constante. Les objets du quotidien portent, en outre, le même répertoire de motifs. Or pour nous, il ne s'agit pas d'un décor, comme cela a été dit trop souvent. L'hypothèse de travail consiste à approcher les bâtisses dans une globalité, comme architecture telle qu'elle a été définie ou « étendue

Éléments sous droits d'auteur

Éléments sous droits d'auteur

vivante »[11], sans réduire les motifs à du décor surajouté au bâtiment. On a en effet l'habitude dans les études de séparer l'ornementation de la construction : l'étude de l'habitation ou du temple est ainsi généralement distinguée de celle du décor. Ici, c'est au contraire l'articulation de l'espace d'habitation (construction) avec l'espace symbolique (du décor) qui sera privilégiée.

On a donné des plans des architectures de cette région (Laoust, Jacques-Meunié, Adam, Jurgen), on a également donné des photographies et des dessins du décor de ces architectures (*idem* et Terrasse). On connaît bien les arts du tapis (Ricard, Khatibi, Fiske, Flint, Forelli & Harries, Ramirez & Rolot, Vandenbroeck), ceux, dans une moindre mesure, des bijoux (Rabaté) et de la poterie, voire des tatouages (Herber, Sijelmassi). Les portes, les chapiteaux, les plafonds ont par ailleurs fait l'objet d'autres publications (Paris, Huet & Lamazou). Mais le lien entre les objets du quotidien ou certains éléments architecturaux et la bâtisse n'a jamais été envisagé. Si des monographies et des images (dessins, photographies) sont ainsi à la disposition de tous, les études poussées de l'ensemble mis en relation sont paradoxalement inexistantes[12].

Pour constituer notre matériau de recherche, nous avons réuni un certain nombre d'édifices. Cet ensemble prélevé par la photographie et le relevé architectural lors d'enquêtes de terrain effectuées depuis 1993 dans le Sud marocain est enrichi par les documents déjà publiés dans les ouvrages et par les pièces appartenant aux musées royaux marocains. Une sélection à partir de cet ensemble a permis d'établir le corpus des objets artistiques à analyser : les éléments constitutifs des entrées de demeures ou de lieux sacrés ; ceux qui ceinturent les bâtisses, les intérieurs de certaines maisons ; enfin, quelques objets du quotidien. Les pièces prélevées par la photographie et le relevé sur place – directement sur les sites – sont toutefois privilégiées par rapport aux pièces muséifiées des collections. Ce répertoire d'objets et d'architectures est classé par zones territoriales (ou foyers de création). Ceci permet de les analyser formellement et d'établir ainsi des liens d'une demeure à une autre, d'une région à une autre, afin d'examiner d'abord l'hypothèse d'un art berbère, puis d'en retirer les critères de définition. Le « décor berbère », expression récurrente d'un ouvrage à l'autre, induit que l'art serait une simple parure. L'hypothèse d'un art berbère à part entière est posée en regard des œuvres (du corpus) dès le premier chns d'élaboration, laissent entrevoir certains concepts artistiques proprement berbères. La dernière partie de cette étude, sans négliger la part esthétique, poursuit cette investigation par différents outils d'analyse afin de confronter les résultats ; la méthode est transversale.

En haut, les quatre tours anciennes de l'Igherm Amallal, et à sa gauche, son extension récente en une maison basse.

En bas, la qasba *de Ouarzazate, jadis un ensemble de maisons fortifiées, désormais devenue une ville dans la ville.*

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Chapitre I

Revisiter l'art berbère

Pour atteindre à la signification du «?décor?» des architectures du Sud ou de l'Atlas et, par-là, à des clefs définissant l'art berbère méconnu, il faut porter un regard neuf sur les objets en évitant de répéter le discours habituel de la méconnaissance tout en se confrontant à la société étudiée. Revisitons l'art berbère, dans son cadre, à travers un corpus d'œuvres essentiellement découvertes sur le terrain, à l'encontre de la plupart des études qui traitent de l'art berbère sans nécessairement le relier à son contexte.

Cette vision du détail, parcellaire, n'a pas porté ses fruits, et pour cause : elle réduit ce que le tout peut entretenir avec les parties. La démarche ici consiste au contraire à approcher ces demeures et lieux sacrés dans leur globalité sans réduire les signes à du décor qui viendrait se surajouter à un bâtiment pour uniquement l'orner. Ces motifs sont très certainement bien plus qu'un décor plaqué, et il faut donc tenir compte de la société qui les a portés et utilisés jusqu'à nos jours. En attendant mieux – la dernière partie de ce travail –, ils seront donc appelés «?signes et motifs décoratifs?».

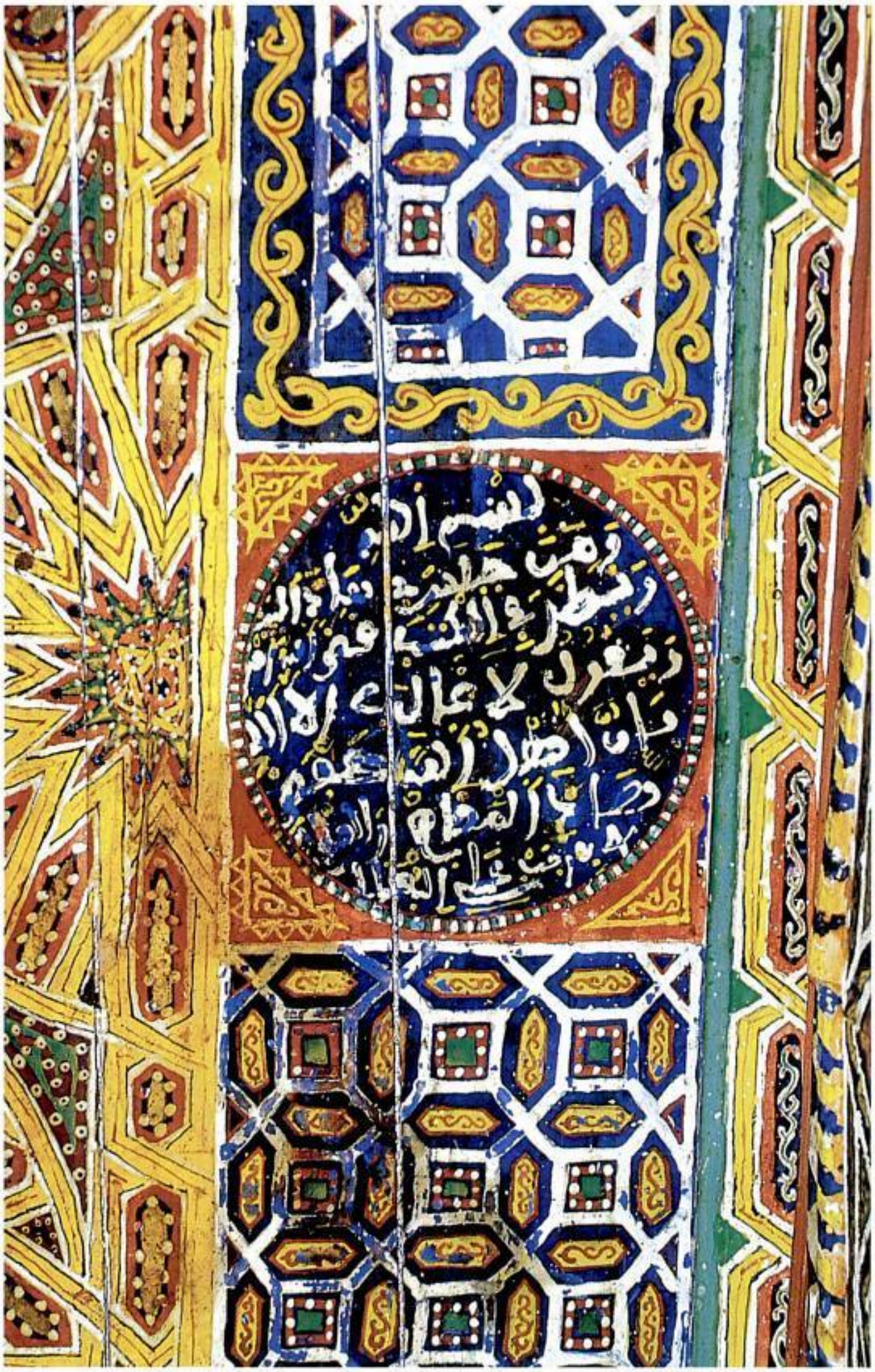
Signes parce qu'il s'agit d'une succession de traits répétés, qui sont plus que des dessins[13], presque des graphies. *Décoratifs* parce que par l'emplacement choisi, il y a une volonté d'ornementation indéniable, mais pas seulement. *Signes décoratifs* donc, puisque ces gestes scarificateurs de la surface murale se constituent en motifs et semblent fonctionner comme un langage. Le terme « motif?» désigne une composition qui intégrerait plusieurs signes.

Les signes ou motifs gravés à même les surfaces des façades, sculptés, tissés ou peints sur divers supports des murs et du mobilier de la demeure en milieu rural apparaissent au premier regard comme des surimpositions difficiles à démêler où règnent islam et prophylactisme plus païen. La marque de l'islam est facilement identifiable dans toute analyse formelle qui serait portée sur l'art de ces régions, et elle est historiquement évidente dans la mesure où depuis sa pénétration tout l'extrême occident de l'Afrique a développé une culture islamique, dite arabo-andalouse. Mais elle reste insuffisante pour expliquer à elle seule toutes les productions artistiques du Sud ou de l'Atlas. À ce qui n'appartenait pas directement à l'art islamique dans ces régions a été plaqué un discours négatif. Notre hypothèse part d'un principe contraire : qu'il s'agit d'un art local et autonome. Ce qui n'empêche ni les infiltrations, ni les influences, ni les emprunts surimposés. Un art où affleureraient sans doute en effet des éléments de civilisation ancienne ; un art qui tendrait à l'heure actuelle à choisir le seul modèle de l'art islamique, semblant reléguer définitivement les substrats anciens. Un art qui a évolué et qui évolue.

Porte intérieure très ouvragée en noyer (100 x 75 cm), peintures végétales, rare porte datée : 1131 de l'Hégire (milieu du XVIIIe siècle), collection Belghazi, Dar Belghazi, musée de Bouknadel. L'inscription épigraphique rend hommage aux deux maalmine *ayant œuvré de concert : Ahmed le menuisier et Abdellah le ferronnier.*

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

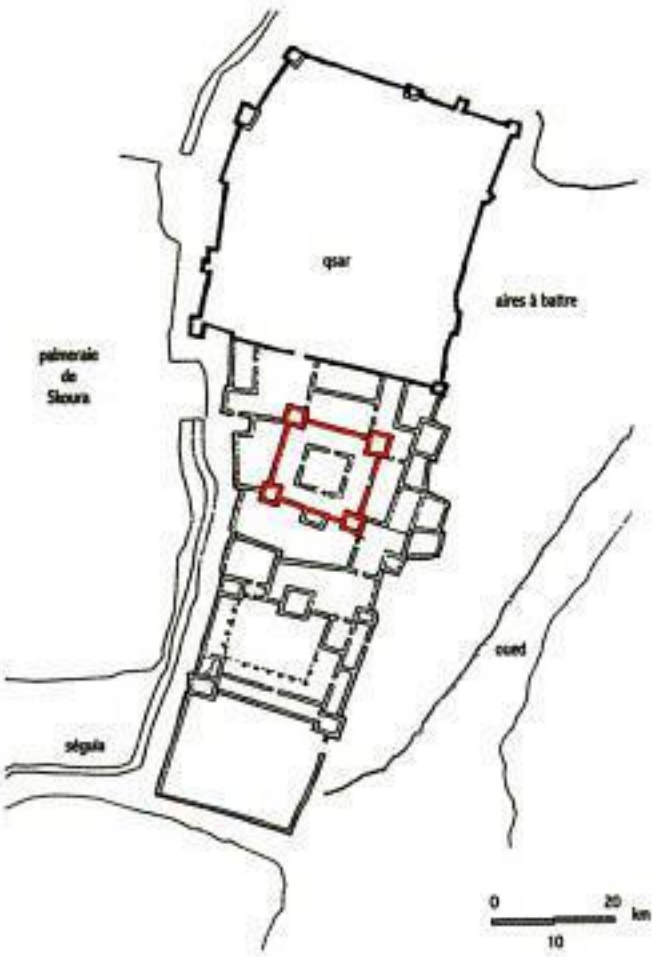


Qasba *de Taourirt (Ouarzazate), ces plafonds en cèdre très citadins associent, à l'entrelacs géométrique pur, des dessins plus incertains qui tentent de l'imiter.*
Deux décorateurs semblent avoir œuvré, l'un ne maîtrisant pas tout à fait les codes de l'art andalou. On peut déchiffrer une épigraphe peinte sur le fond bleu qui mêle ainsi les deux traditions.

Éléments sous droits d'auteur

Visite de la *qasba* d'Amridil
(Skoura)

La *qasba* d'Amridil près de Skoura présente en un même lieu à la fois toutes les évolutions de l'habitat de la vallée du Dadès, du *qsar* à la *tighremt*. Elle présente aussi très clairement une belle évolution de l'espace de réception du patio de la *tighremt*, au jardin intérieur à portiques des nouveaux espaces.



Source : Plan de situation dessiné à partir de la photographie aérienne du site d'Amridil, ministère de l'Habitat (Rabat)

Le *qsar* ou hameau fortifié

Le hameau fortifié était composé de vingt maisons regroupant à l'origine huit familles. Les tours d'angle et l'expansion vers le sud suggèrent la juxtaposition de plusieurs époques de construction. Le *qsar* représenterait un premier stade d'implantation de l'habitat à Amridil ; la *tighremt* serait ensuite venue s'adjoindre au *qsar*. La *tighremt* est donc contiguë au hameau fortifié.

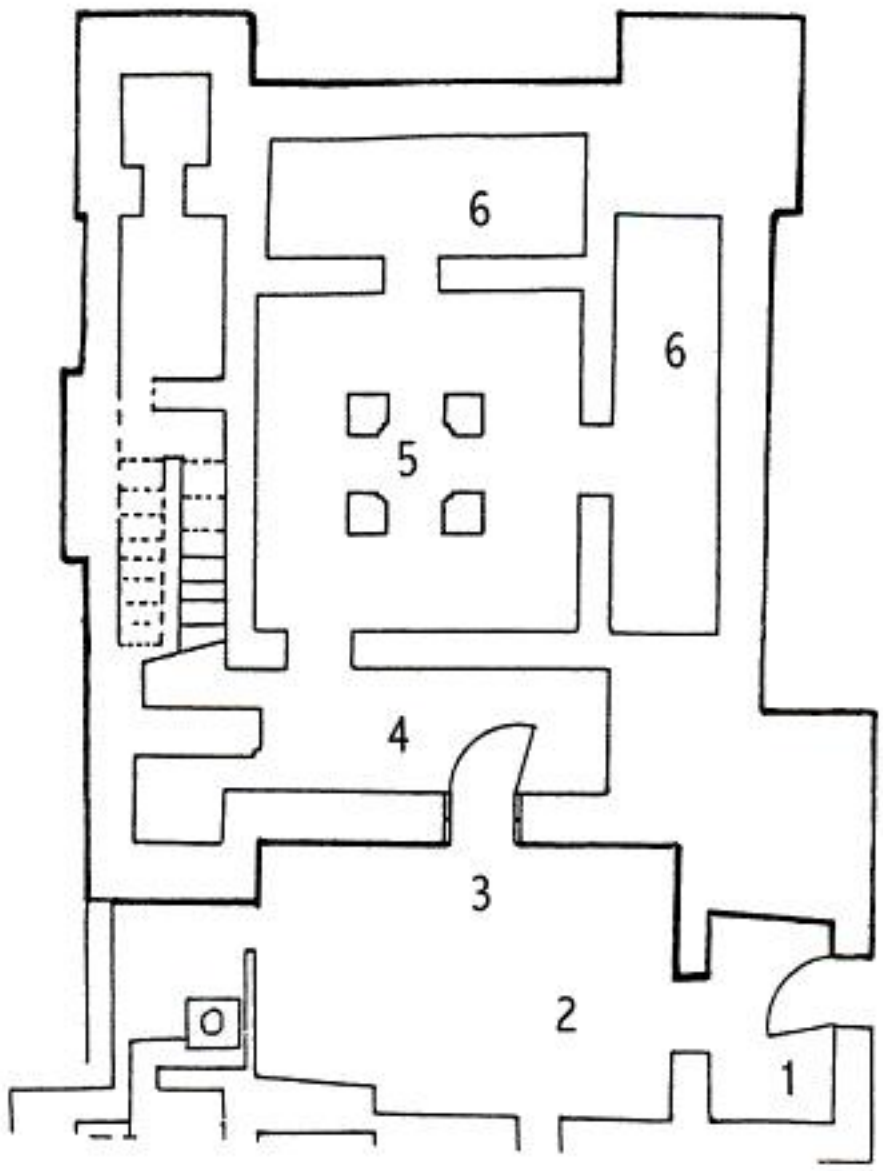
La *tighremt* encore accolée au *qsar* correspondrait à un stade second d'évolution de l'habitat du Dadès, où un habitat individuel prendrait le pas sur un habitat collectif. Le plan ci-dessous dégage de l'ensemble (en trait noir) le premier stade d'habitat sur le site. Aujourd'hui le hameau ruiné – on y prélève la terre pour en faire des maisons alentour – est partiellement clos et habité du côté de la *séguia*. Il semble que ce *qsar* ait été constitué à l'origine de belles *tighremts*, comme en témoignent les ruines à l'intérieur où les détails des décorations intérieures des étages sont encore perceptibles.

Éléments sous droits d'auteur

La *tighremt*

Le *fqih* (homme très instruit des sciences de l'Islam) M'hamed Ben Brahim Naciri, un des notables du *qsar*, fut choisi à la fin du XIXe siècle par le Haj Madani El Glaoui pour dispenser une éducation coranique à ses fils. En remerciement le Glaoui lui envoya ses *maalmine* pour lui construire la belle *tighremt* (en rouge sur le plan). Elle occupe une place stratégique, à l'entrée de la palmeraie, qui n'a sans doute pas été étrangère à la sympathie du Glaoui.

Partageant les murailles fortifiées du *qsar* qui abritait sans doute une partie de ses serviteurs, la *tighremt* est une grande maison familiale. Maison d'un notable paysan, elle fait office d'étable et de grenier, en même temps que d'habitation. La distribution des espaces se fait dans cette logique.



Premier niveau : animaux et entrepôts

1. Porche

2. Petite cour

3. Entrée de la tighremt

4. Cette seconde entrée distribue l'espace noble par l'escalier et l'espace des services (animaux & magasins 6)

5. Wust ed-dar

6. Magasins

7. Escalier

Au premier niveau, on pénètre par le porche dans une petite cour. La porte de la *tighremt* possède une serrure particulière qui s'ouvre en deux temps. Le linteau de la porte, la clé et la serrure sont très décorés. Le mur de pisé a une épaisseur au sol de deux *leuhs* (deux coffrages de 80 centimètres chacun).

C'est dans la seconde entrée que l'on met l'eau. Un châssis de bois supporte les jarres que les femmes allaient remplir autrefois à la *séguia*, aujourd'hui au puits intérieur. Ici cette échelle de bois peut contenir cinq jarres.

Le rez-de-chaussée est dans la pénombre puisqu'il n'y a aucune ouverture en façade, c'est donc de l'ouverture au troisième niveau supérieur, du *wust ed-dar* – le *milieu de la maison*, en arabe, traduction littérale du *patio* – que provient la lumière. Les magasins, cellules obscures servaient d'entrepôts. On y conservait nourriture pour les bêtes, la paille et le bois. Ils pouvaient également servir d'étables (notamment l'hiver ou la nuit), c'est pour cela que les ouvertures des portes sont ménagées en laissant un muret d'une quarantaine de centimètres.

Fumier, outillage, réserves domestiques non périssables, meules, étaient également entreposés à ce niveau avec le pilon en bois de tamaris et un moulin à main en pierre dure.

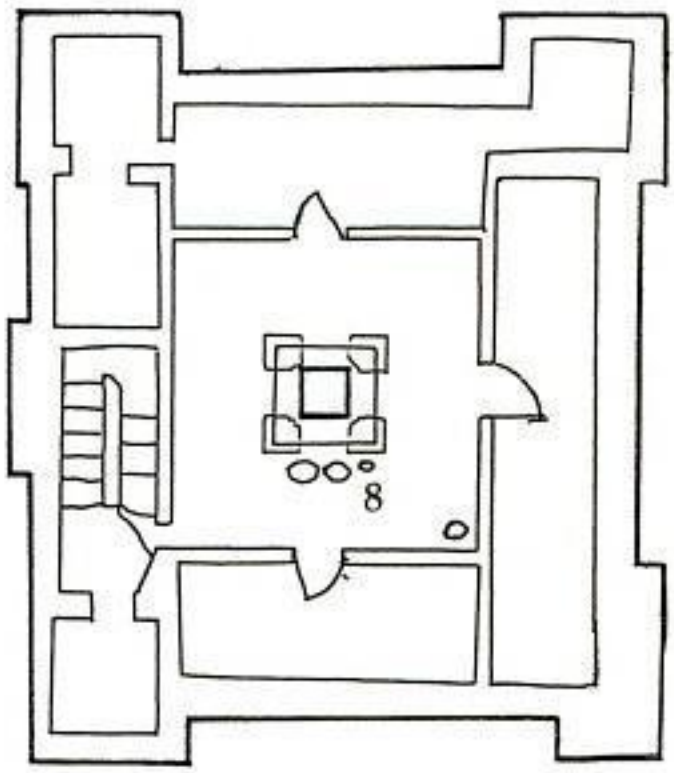
Éléments sous droits d'auteur

L'espace domestique du second niveau

8. Kanoun, les foyers et fourneaux moulés en terre

Le mobilier est ainsi limité à l'essentiel, le plus souvent moulé à même le sol au gré des besoins. L'hiver, on préparait les repas à l'étage. La cuisine se préparait près du sol en position accroupie.

L'huile, les céréales?: contenus dans des jarres (grands coffres de terre à grains encastrés dans la terre), les fruits secs (dattes, grenades, figues, amandes...) et autres denrées étaient ainsi stockés à l'étage. On faisait également suspendre à des perches de bois fixées entre les deux piliers du *wust ed-dar*, des peaux, des légumes (courges, navets, etc.). Chaque magasin avait sa porte fermée à clé.



Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

1. Les décors de l'extérieur

Construire et orner la demeure relève d'un ordre précis : les signes et les décors faisant face à l'étranger sont donnés à voir d'abord de loin, sur les façades, puis sur les linteaux et les frontons, et enfin sur la porte. Nous suivrons cette double logique de celui qui construit et de celui qui découvre, depuis l'extérieur jusqu'à l'intérieur.

Un seuil amplifié

Au même titre que la façade qui marque la clôture de la demeure ou du lieu sacré, la porte est un seuil premier à franchir par tout étranger pénétrant dans les lieux. En effet, comme le pourtour de la demeure, la porte fait face à toute personne susceptible de pénétrer dans l'enceinte du foyer ; elle est la limite la plus importante de tout bâtiment. La porte d'entrée, généralement très travaillée, marque la frontière avec l'extérieur. Le vantail, les frontons ou linteaux de bois possèdent des décors assez proches. Les tours angulaires des *tighremts*, ainsi que le parapet des façades, reprennent dans leurs superstructures ces mêmes motifs. Ce décor rectilinéaire est composé de traits, de chevrons, de points, de triangles, et de lignes plus ou moins continues, qui forment des séries de motifs dont on méconnaît la signification totale et mal les significations partielles.

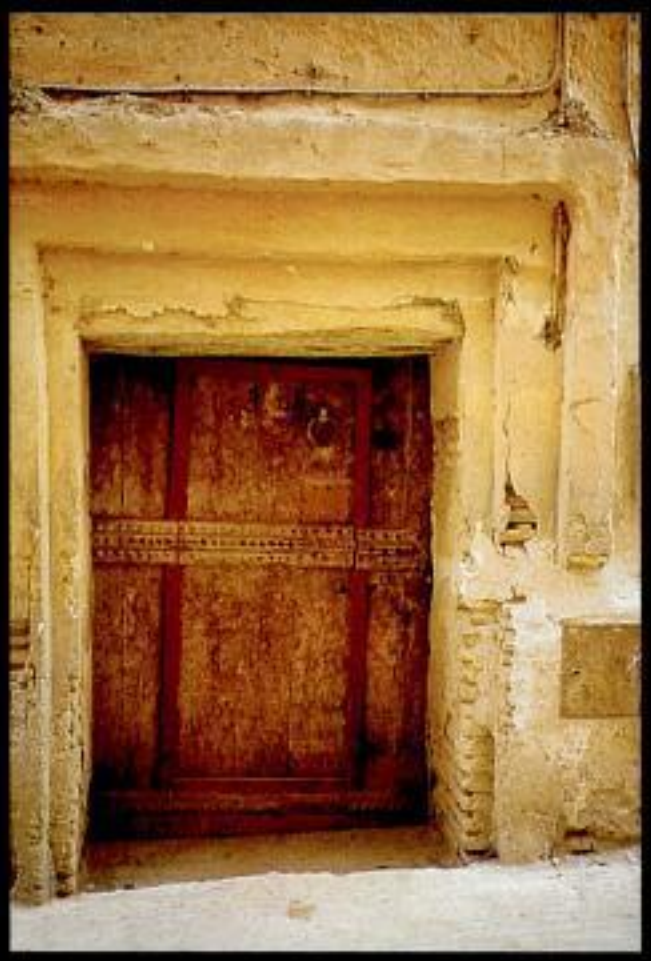
Germaine Laoust-Chantréaux, qui a longtemps vécu en Kabylie dans les années trente, parle de la maison comme d'un «?domaine familial et sacré?» ; relatant un certain nombre de rites et les mettant en rapport avec les motifs ou «?symboles?» qui décorent les limites des maisons, elle conclut : « Le seuil n'est pas le seul endroit de la maison qui ait un caractère magique. La maison est plus qu'un abri, c'est un temple, un véritable sanctuaire et la « religion » familiale n'est pas sans analogie avec le culte dans l'Antiquité, mais il est rendu ici par la femme elle-même. Ce « culte » s'adresse aux « esprits » domestiques, [...] gardiens du foyer qu'il faut se concilier sans cesse (...)[Ces esprits] résident dans l'enceinte de la maison. Ils demeurent en particulier dans le foyer, dans la poutre faîtière et le seuil de la porte[14]. » L'emplacement de ce décor n'est pas innocent, il est associé à des pratiques rituelles d'expulsion du mal en des espaces précis. Approfondissant l'opposition fondamentale dehors/dedans, Pierre Bourdieu a mis en valeur un certain nombre d'oppositions «?homologues?» qui s'organisent dans la maison kabyle et face au reste de l'univers. « Considérée dans son rapport avec le monde proprement masculin de la vie publique et des travaux des champs, la maison, univers de la femme, est *h'aram*, c'est-à-dire à la fois sacrée et illicite pour tout homme qui n'en fait pas partie (...) On comprend que toutes les activités biologiques : manger, dormir, procréer, enfanter, soient bannies de l'univers extérieur (...) et reléguées dans l'asile de l'intimité et des secrets de la nature qu'est la maison, monde de la femme vouée à la gestion de la nature et exclue de la vie publique[15]. » Cette opposition fondamentale est à retenir car nous verrons que le décor n'est pas le même quand il s'agit du foyer et quand il s'agit de l'extérieur.

Si certains espaces sont ainsi respectés de diverses manières, par des attitudes couplées à des habitudes d'«?orner », c'est qu'ils marquent ou établissent des limites entre d'une part l'extérieur hostile et incontrôlable, et d'autre part, le domaine familial essentiellement féminin car lié à cette fécondité qu'il faut à tout prix protéger pour en garantir la pérennité. Le caractère magique apparaît nettement affirmé dans les espaces « décorés » : «?motifs?» mais aussi «?manières d'orner » sont donc étudiés ici[16].

Portes de demeures du Dadès, du Dra, du Todgha et de l'Anti-Atlas. Quel que soit le statut social de son propriétaire, la porte principale de la demeure fait l'objet d'un soin tout particulier.

Éléments sous droits d'auteur

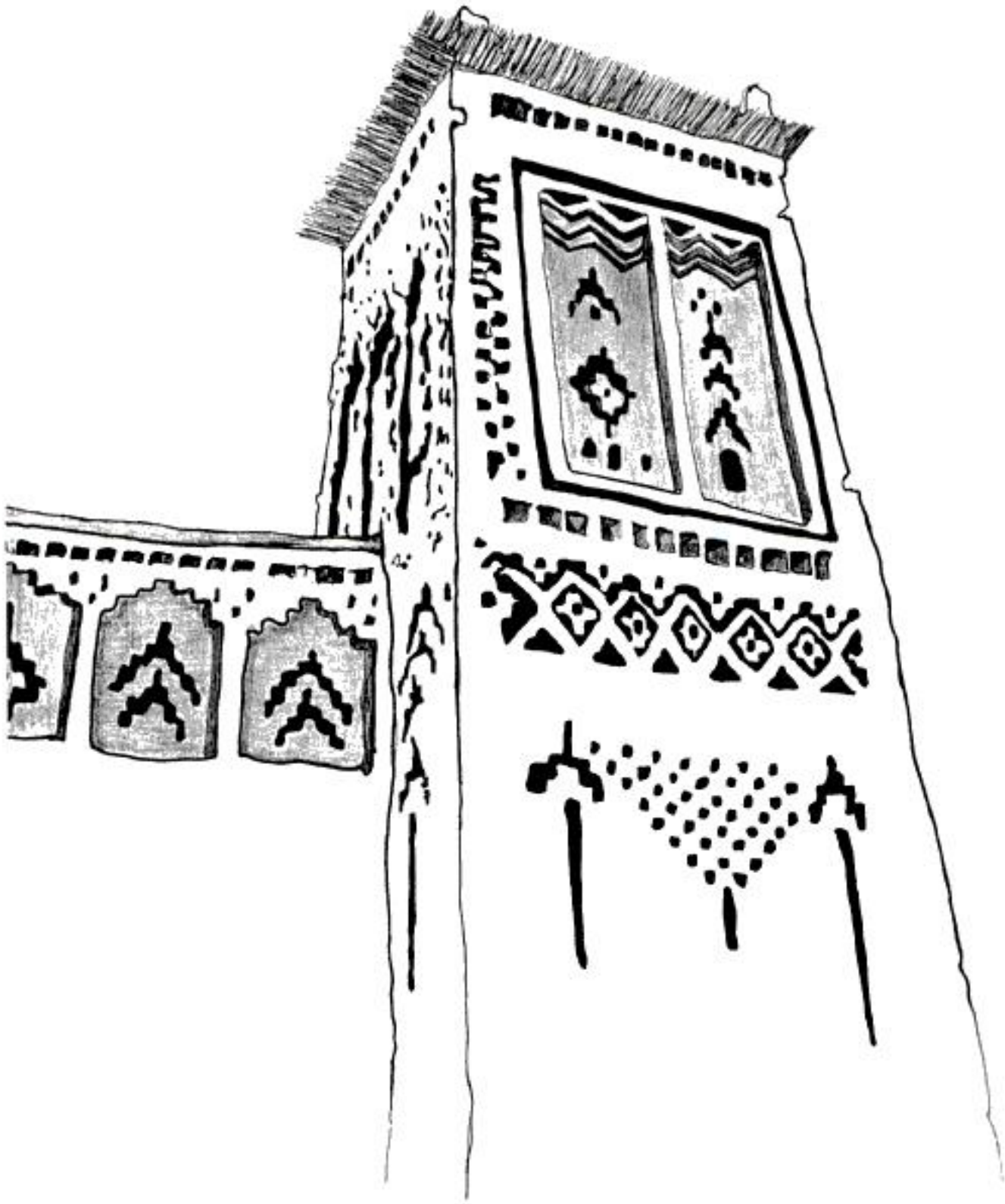
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

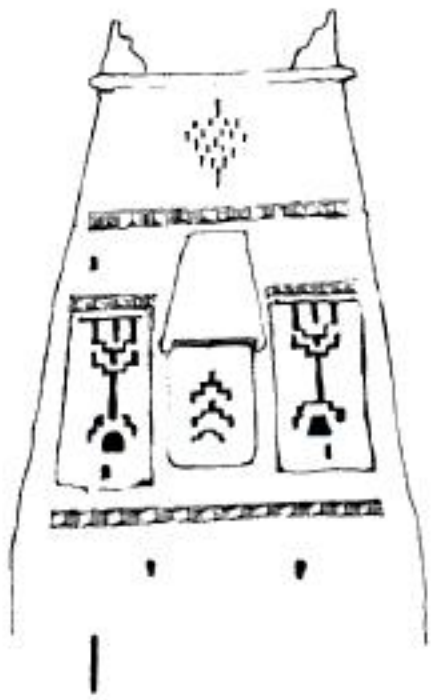


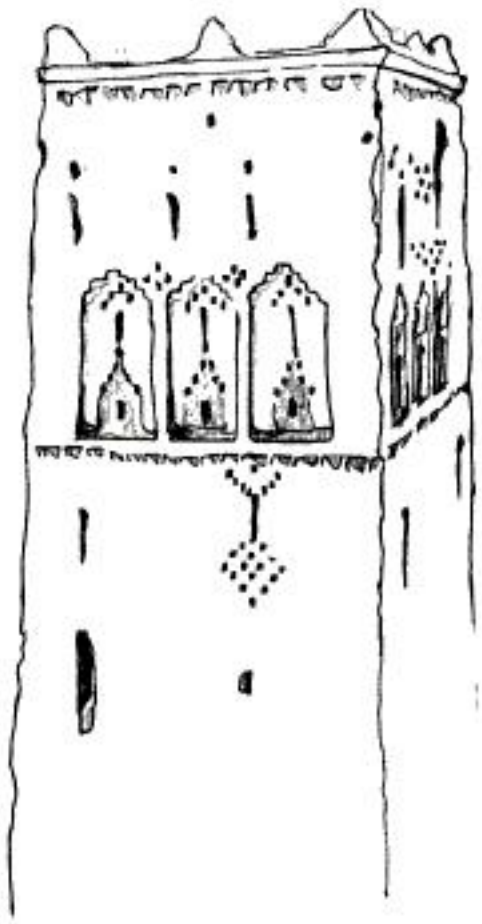
Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.







Dessins mettant en valeur le décor des niches d'arcature, Dar Aït El Attaouï (El Wust, Skoura) et tighremt *n'Aït Aïcha Aït Emraou Bu Terharar (Immgoun) ; ces dessins sont tirés des clichés de l'ouvrage de Dj. Jacques-Meunié[22] ; à droite* tighremt *de Tiflit (Imeghrane).*

Motifs en lacunes et en escaliers : encadrant des signes en retrait dans le nu du mur sobrement arrangés dans cette niche en creux. Ce décor d'alvéole est très ancien, il ne se rencontre plus aujourd'hui.

Éléments sous droits d'auteur

Qasba *de Taourirt (Ouarzazate), les larges baies ouvertes sur l'extérieur, les loggias de terre et l'utilisation de tuiles vernissées dénotent une influence citadine.*

L'évolution du motif des tours des *qsour* et *tighremt* du Dadès a été étudiée par Mme Jacques-Meunié il y a un peu plus de cinquante ans ; elle a dégagé trois périodes[17]. La première période correspond au décor des plus vieilles demeures découvertes, observées et photographiées dans la vallée. Il s'agit vraisemblablement d'un décor construit avant ou autour de 1850. Le décor des superstructures des tours se caractérise par une alvéole carrée : l'alvéole carrée est formée par le retrait d'une brique sur le nu du mur, ce creux d'ombre est cerné de briques affleurantes posées en boutisses dans la paroi. À l'intérieur de la niche créée sont logés quelques motifs.

La seconde période d'évolution du décor correspond à des demeures érigées au début du XXe siècle pour les dernières. C'est de cette période que la vallée du Dadès possède encore de beaux vestiges. La vallée se sécurise, elle devient un passage fréquenté pour rejoindre Marrakech et le nord du pays, elle s'enrichit, et cela pourrait expliquer cette floraison soudaine du décor, qui perd un peu de sa sobriété première. Les arcatures se complexifient. Les motifs de lacunes contiguës en escalier persistent durant cette période, mais déjà les vides sont moins profonds, les entailles sombres que la lumière pratiquait sur ces tours sont moins importantes qu'auparavant. La ciselure commence à se faire abondante et légère. Ce décor d'alvéoles, plus étroit que large, annonce le décor de joint qui lui succédera.

Les alvéoles tracent aussi dans le haut des tours de grands frontons triangulaires, englobant les arcatures à la base, elles crois-

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

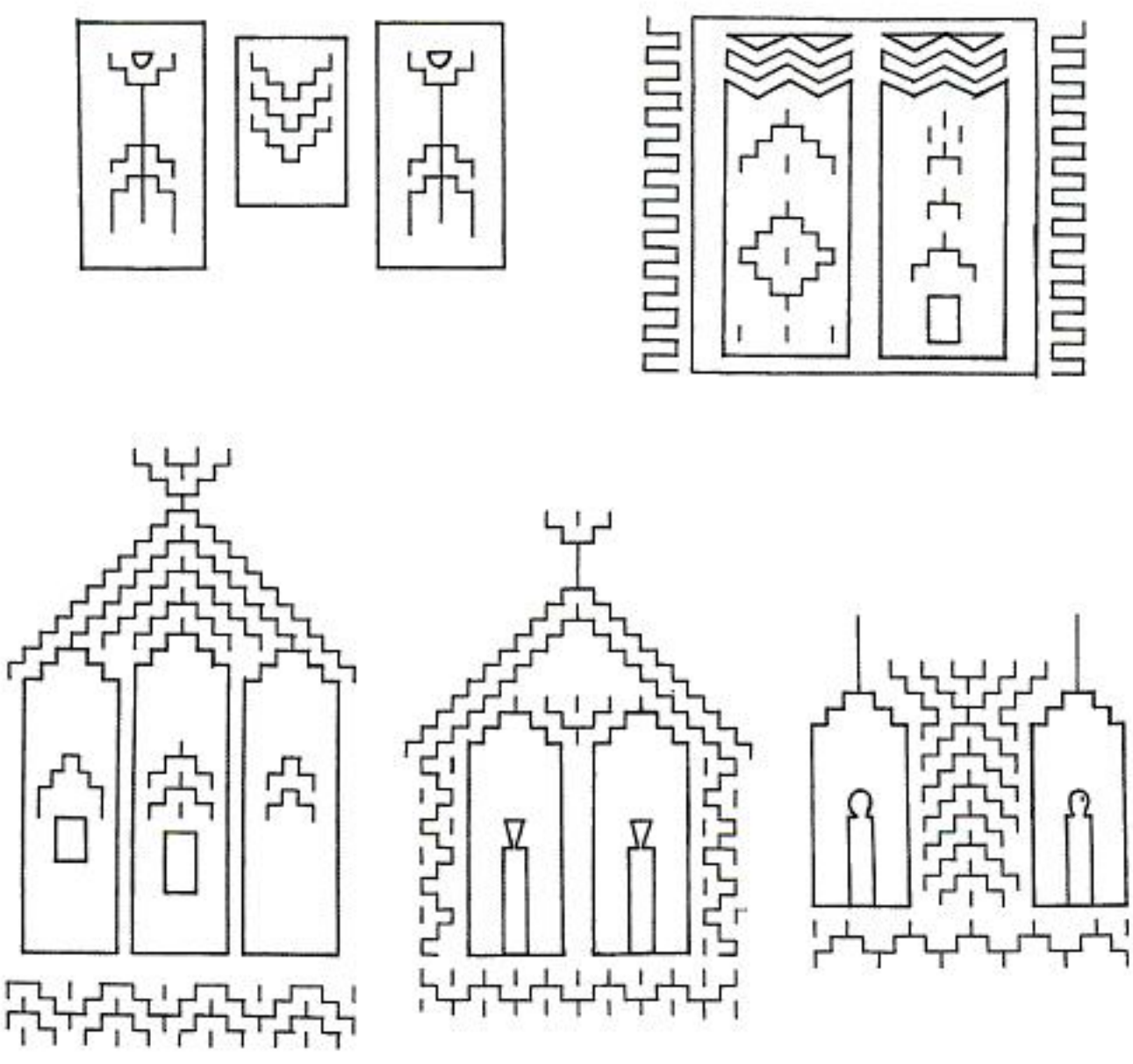
retracer l'évolution du traitement du *décor*, sur une période donnée, en une même région. L'étude ce cette période aurait pour point de départ le XIXe siècle, période où ce territoire était relativement enclavé, et s'étendrait à une période d'ouverture plus grande sur le monde et de contacts plus réguliers avec la ville : la première moitié du XXe siècle.

L'étude d'un genre – le décor des hauteurs des façades des maisons seigneuriales – a permis d'isoler un certain nombre de motifs et de mettre en valeur leur évolution. Ceci permet d'étendre les différentes caractéristiques de chacune des périodes à d'autres formes artistiques ou tout au moins d'opérer des comparaisons. D'aucuns considèrent que l'art berbère est figé ; cette mauvaise interprétation de la «?permanence berbère?» exclut l'idée d'évolution. On remarque pourtant ici que sur un point d'architecture isolé – la tour de brique crue – l'art berbère a grossièrement connu deux types de traitement assez opposés du motif : une période de sobriété et d'équilibre des compositions, et une autre qui tend plutôt à la surcharge du motif. Chaque fois néanmoins l'artisan semble avoir traité un motif particulier et non un même schème répétable à l'infini. Le motif ne peut donc pas être uniquement ornemental ou bêtement répétitif. Nous avons voulu le repérer – sur le support de terre crue – afin de le comparer ensuite aux autres supports, bois, métaux, laine, etc. (portes, linteaux, tapis, coffres, jarres, etc.). Y a-t-il des récurrences ? Dans le choix du motif ? Dans le mode de composition ?

Page précédente, tighremt *Aït Allah de Tiflit.*

En bas, les noms locaux de signes isolés ou répétés en bandeaux.

1. Guess, trous, tanneqqet *ou* noqta, le point.
2. Amezellek, amechbek, entremêlé, ftoul, frange.
3. Dal, *la lettre* D *arabe.*
4. Errabouezz, les soufflets, *motif cruciforme encore appelé* warda *qui fait référence à la fleur,* warda bi qtaïb (fleur de poinçon).
5. Mechta, peigne *ou* tasfift, galon.



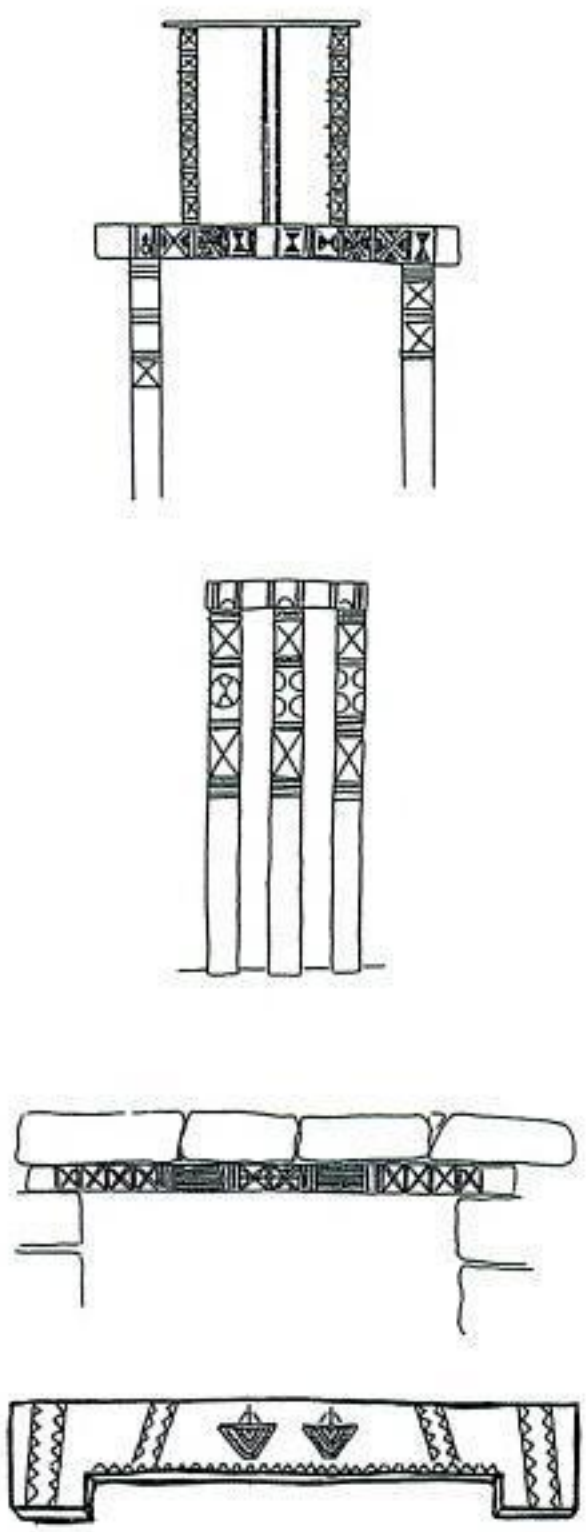
Ci-contre :
Les panneaux d'arcatures, quelques exemples de compositions rencontrées dans le Dadès, délivrent-ils un message ?

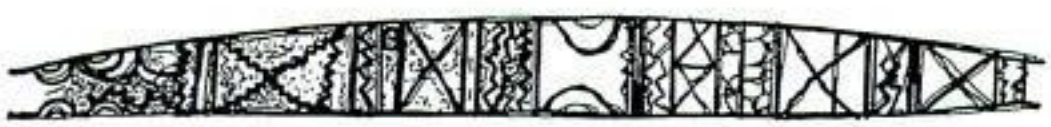
L'alvéole carrée est formée par le retrait de briques sur le nu du mur, ce creux d'ombre est cerné de briques affleurantes posées en boutisse dans la paroi ; à l'intérieur de la niche créée sont logés quelques motifs.

Les panneaux d'arcatures sont de deux types : soit ils encadrent un motif (alvéole carrée), soit ils sont encadrés par le décor linéaire de joint. Ils ont été placés ici, chronologiquement, de gauche à droite.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





À gauche de haut en bas, quatre relevés effectués par le Docteur André Paris dans le Haut Atlas (d'après ses Documents d'architecture berbère, sud de Marrakech, *Larose, Paris, 1925) : Dar Cheikh Brahim, Aït undis, Asioun ; Mesfouia Assloun, Dar Cheikh ; Aït Mdioual ; Tighremt Aït Tamelil, les montants intérieurs de la porte ; Glaoua Zerekten, Dar ou Turza, linteau de l'entrée de la tighremt où il faut noter la claire représentation de fibules. Enfin, dessin approximatif du linteau en bois de la* tighremt *Aït Arbi (Mgoun).*

L'ornementation est ici assez primaire ; elle est exécutée à l'aide d'outils très rudimentaires. Les demi-cercles (compas), les triangles et les traits (tracés au couteau) rappellent les motifs du culte solaire anté-islamique.

Ci-dessus à droite, porte extérieure et son linteau, Anti-Atlas, XIXe siècle, noyer, collection Belghazi, musée de Bouknadel.

Le motif central chams (soleil) est enrichi de la présence d'autres éléments naturels (motifs sériels de la pluie, de l'eau, des étoiles et des serpents) ; la répétition de carrés magiques (les cinq points du jedouel*) rend d'autant plus bénéfique le foyer de la demeure. Il faut remarquer l'état exemplaire de conservation de la polychromie qui clarifie d'autant mieux les motifs. Avec cette porte se perçoit clairement le lien permanent établi entre la magie et les éléments du quotidien.*

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Sous la parure, la question de l'art islamique

Bois sculptés : une image transplantée de l'art islamique

Porte de la tighremt *Aït Allah (Imeghrane).*

La porte de Tiflit est une porte ornée par application de pièces de bois découpées. Ce type de porte a certainement pu traverser les générations et appartenir à une même tribu ou à un même site, mais certainement pas à la même demeure. Il n'est pas exclu qu'il ait pu y avoir un commerce de ces portes, voire même qu'elles aient pu venir de la ville.

Les figures identifiables appartiennent à l'art islamique : entrelacs (galons verticaux de part et d'autre des registres), haïti *dans le registre horizontal supérieur, rosaces et autres motifs dont l'origine est moins claire.*

Les bois sculptés de l'art musulman ornent les palais et les demeures seigneuriales, mais aussi les mosquées. La découpe (ou *sculpture*) des panneaux de bois à défoncements profonds se fait selon les lois de la géométrie qui caractérisent l'art islamique. Les surfaces à décorer ne sont généralement pas d'un même tenant, elles présentent une série de petits panneaux : les carrés, les trapèzes et les étoiles s'imbriquent pour donner des compositions parfaites par la science des enroulements de la mathématique islamique. Le compas est pour une large part utilisée. Les clous viennent accentuer encore le relief découpé du bois et l'aspect fortifié de la porte. Pour finir, la porte est parfois peinte de couleurs vives, les traits au pinceau soulignant la découpe première.

Ici, dans ces bois sculptés de la page ci-contre, il s'agit bien de figures appartenant à l'art islamique – chacune a été dessinée et clouée –; comme les pièces découpées, les figures sont rapportées. Des pièces de bois découpées réparties en plusieurs registres horizontaux sont fixées sur un vantail porteur; les schémas renforcent la lisibilité des modes de composition des portes photographiées.

À la ville, pour réussir dans les normes une porte sculptée, les artisans doivent être extrêmement précis; ils doivent connaître les outils et avoir de solides principes de géométrie. Il leur faut aussi le matériau dans des quantités suffisantes. Dans ces rudes montagnes, les conditions ne sont pas les mêmes qu'en ville. Même si l'on sent bien ici que le modèle est l'art des villes, il n'a cependant pas pu être maîtrisé, il n'est qu'une image transplantée de l'art des villes. Il se réfère à deux entités à la fois, d'une part la maîtrise et la beauté de l'art des villes, et d'autre part la religion islamique.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

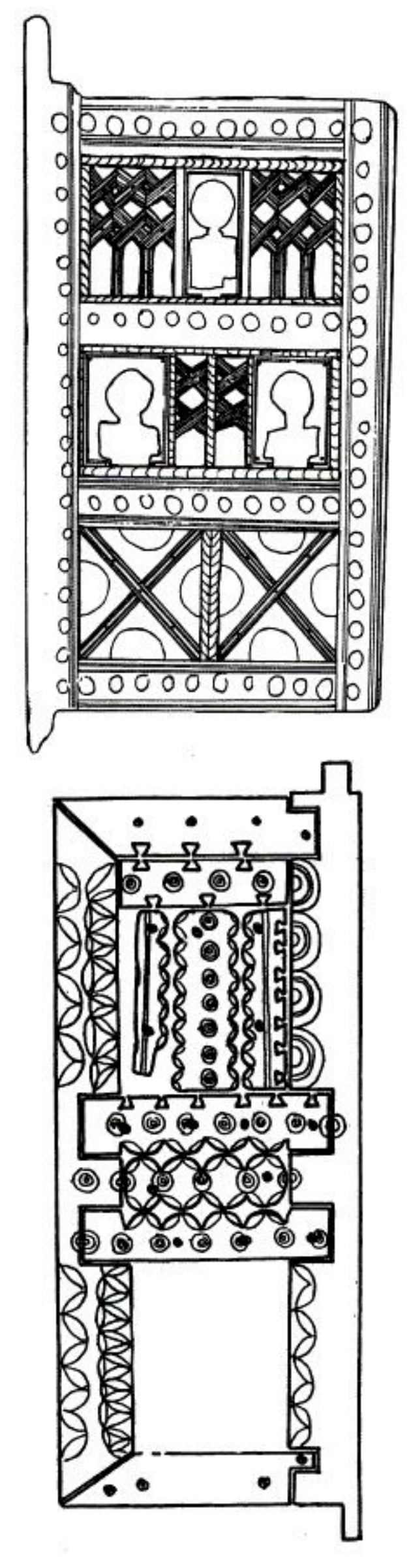
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

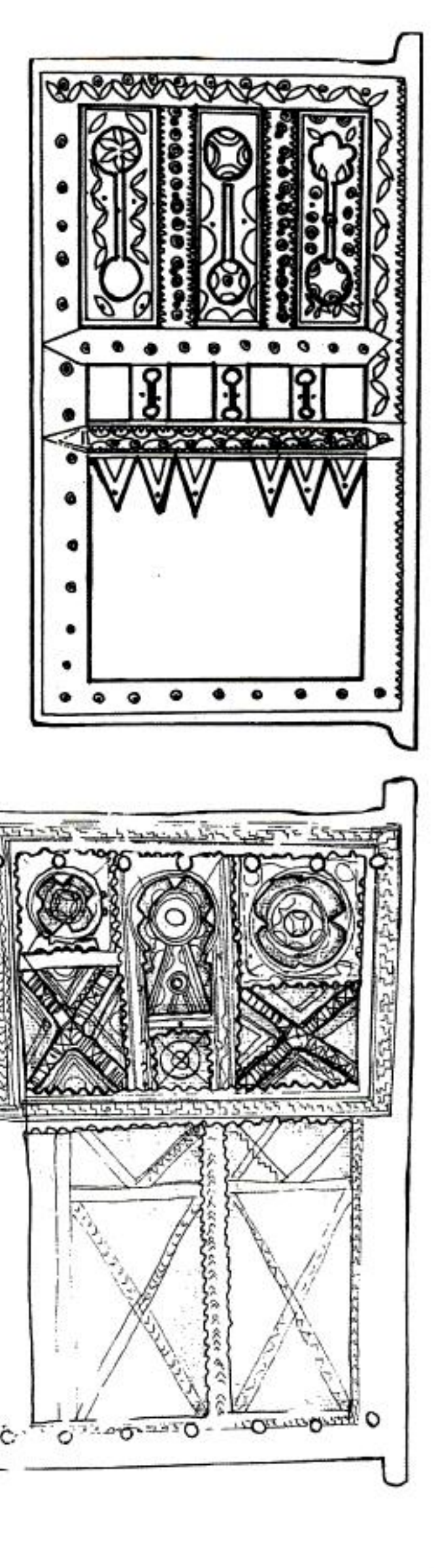
Chacune de ces portes présente une manière de réinvestir les mêmes motifs dans des modes de composition voisins.

En haut à gauche, musée Dar Si Saïd de Marrakech.
À droite, collection particulière.

En bas à gauche, zaouïa Ouideman, Ida ou Ziki Aït Chtab, porte massive en bois fermant une chambre donnant sur une cour (d'après André Paris, Documents d'architecture berbère, sud de Marrakech, *Larose, Paris, 1925). Contrairement aux portes d'entrée, cette porte est plus haute que large : il s'agit d'une porte intérieure.*
Sur les panneaux limités par des cadres de bois épais, des planches aux bords grossièrement découpés en demi-lune et queue d'aronde ont été grossièrement fixées dans le registre supérieur, tandis que le registre inférieur est resté vide. Les clous sont purement fonctionnels. Le compas a permis des décorations des plus rudimentaires sans symétrie ni grande recherche. Cette pièce est néanmoins intéressante car elle montre que le procédé de fabrication au degré le plus rudimentaire cherche à composer par compartimentage (en registres) puis à remplir une surface.
Le compas est utilisé un peu n'importe comment ensuite – mais l'artisan n'a pas lésiné sur l'effort – pour souligner la composition (le découpage initial). Sans doute est-ce la reprise d'un procédé non maîtrisé – tout simplement parce que l'artisan ne possède pas les outils adéquats ? – mais dont on a une idée de résultat, comme une prénotion.

En bas à droite, porte intérieure du Haut Atlas, Dar Si Saïd de Marrakech.





Éléments sous droits d'auteur

À la ville, même si les conditions de travail ne sont pas les mêmes, il s'agit d'un art arabo-andalou ; à la campagne, il se voudrait (généralement) tel, mais ne l'est pas. Dans ce cas précis où l'on peut parler d'une certaine transplantation (prélèvement et transplantations de certaines figures arabo-andalouses), les propos sévères de l'éminent Henri Terrasse au sujet de la ville pourraient plutôt être appliqués à l'art des campagnes ou des montagnes, mais en vérité c'est le rapport entre un «?modèle?» de la ville et une «?copie?» de la campagne, qui est loin d'être toujours aussi clair. « Même à Fès, le meilleur de ses refuges, écrivit-il, l'art hispano-mauresque n'a pu se prolonger que d'une vie à demi-artificielle et lentement déclinante d'émigré. Les villes marocaines n'ont pu accueillir que les derniers aspects de la civilisation musulmane d'Espagne sans pouvoir s'en approprier l'esprit créateur (...). Les cités où survivaient cet art importé étaient trop différentes du beau et rude pays qui les entourait?: l'art hispano-mauresque n'a pas pu pousser en pleine terre de Berbérie les profondes racines qui seules auraient pu lui assurer renouvellement et fécondité[18]. » Tout le problème qu'il y a entre imitation et création à travers des formes canoniques est posé, toute la difficulté de définir des degrés de «?pureté?» dans une éventuelle copie aussi. Le jugement est excessif, le préjugé tenace.

Ce qui est intéressant est de voir ce qu'il y a sous la *parure*, derrière l'emprunt à un code connu – emprunts d'une image et non de ses fondements artistiques. Choisi parce que respecté, le procédé avec tout ce qu'il charrie de motifs symbolise l'islam, et, à travers la religion, fait office de talisman. Ici les artisans ont prélevé ou conservé un cadre, une forme ou un procédé technique (minoré) de l'art arabo-andalou, cela ne signifie pas qu'il y eût impossibilité de création (ou renoncement).

Zueq, un terme générique (arabe) employé pour dire *orner, enjoliver, décorer, se maquiller, parer sa demeure, enrichir d'ornements ou de peinture*, etc., caractérise aussi l'acte de remplir une surface, luxe dérisoire pour un observateur étranger. Pourtant, il n'en est rien, comme on peut le voir ci-après dans cette volonté d'honorer le mieux possible une des portes de ce lieu sacré.

Porte d'entrée de l'Anti-Atlas dans son cadre, collection Bert Flint.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Contre le mauvais œil, le miroir absorbe et renvoie le mal

Le médaillon central, prunelle de cyclope, tatoue chaque porte

Ce qui frappe donc d'emblée lorsqu'est franchi un seuil, c'est le motif central de chaque porte, qui tel un œil unique tatoue chaque porte. Médaillon central, il est appelé *mraïa*, ce qui signifie *miroir* en arabe dialectal. Le frontal de porte rappelle ainsi certains motifs qui ont été expliqués. On rapproche les trapèzes et losanges du regard : « ils font comme les yeux ». On attribue « au mauvais œil de néfastes effets. Tout un cortège de maux assaille la personne, l'animal ou la chose qui le reçoit. Mais le moindre regard à intention malfaisante peut être prévenu. Un coup d'œil vif, quelques mots appropriés, un geste significatif, des signes ou objets déterminés y parviennent : autrement dit, l'œil et ses différentes représentations[23] ; la main son image et la formule les *cinq (doigts de la main) dans les yeux* ; la figuration du nombre cinq et de ses augmentatifs ou diminutifs. Quelques motifs ornementaux semblent être expliqués par cette croyance[24] ».

Sur le faîte d'une tente, certains losanges et autres figures talismaniques sont appelés les *miroirs de la tente*. Ils attirent le mauvais œil (envie et haine) et le réfléchissent ; ainsi les atteintes du mauvais œil, cause de tous les maux, sont-elles détournées. « Dans l'ensemble du Maghreb, les miroirs sont utilisés comme apotropées ou, plus exactement comme piège captant le mauvais œil : non seulement ils renvoient à leur émetteur le mal que peut contenir le regard, mais encore leur eau absorbe à jamais ce qu'elle reflète…[25] » On peut considérer que les portes possèdent elles aussi cet œil-apotropée qui prévient du mal, qui sait capter et absorber le mal, en même temps que le rejeter.

Les tentes avaient cet œil sur leur faîte. Quand on sait que la poutre faîtière – maîtresse – a chez le transhumant une valeur magique puisqu'elle supporte la tente et la protège, on se doute que pour la demeure contenant les biens, les outils, les richesses de l'année (les semences ou les récoltes) ainsi que les hommes, il en va de même des signes qui parent l'intérieur.

Décupler les forces prophylactiques

Les lieux de passage de chaque demeure sont ainsi protégés : la porte d'entrée en tout premier lieu. Image d'une force bienfaisante, les portes piègent donc les regards malveillants. Plus le motif se répète et plus la demeure, la salle décorée, l'objet orné, sont protégés.

Toutefois, il faut éviter la systématisation, et de conclure trop rapidement que seuls certains motifs ont pour fonction de prémunir la demeure contre les lendemains incertains ou contre l'étranger qui en franchirait le seuil. On peut conclure que « si les formes ont subsisté, elles ont aussi pu changer de signification. Quel en est le sens ? Mystérieux à coup sûr. Les artisans, hommes ou femmes, veulent laisser croire qu'ils ne leur en accordent aucun[26] », et sans doute le message, s'il y en a un, est-il bien plus complexe à déchiffrer. Cette première tentative d'explication apparaît centrale mais reste incomplète.

Ce qui frappe encore en effet dans la décoration des portes est que cette prunelle centrale peut se démultiplier, comme si l'artiste avait voulu la démultiplier à l'infini pour en décupler la force (prophylactique). Ainsi, l'œuvre (porte, tapis, etc.) possède un motif central, mais possède, en outre, une pléthore de symboles protecteurs dont l'ordre ne semble pas avoir d'importance. Multiples symbolisations de l'œil, figurations de la *khamsa*, sceaux de Salomon, *khâtem*, mais aussi figure du *mihrab*, recouvrent les surfaces décorées.

Deux conclusions s'imposent : d'une part, des motifs islamiques sont mêlés et associés à ceux du terroir ; d'autre part, dans le mode de

Éléments sous droits d'auteur

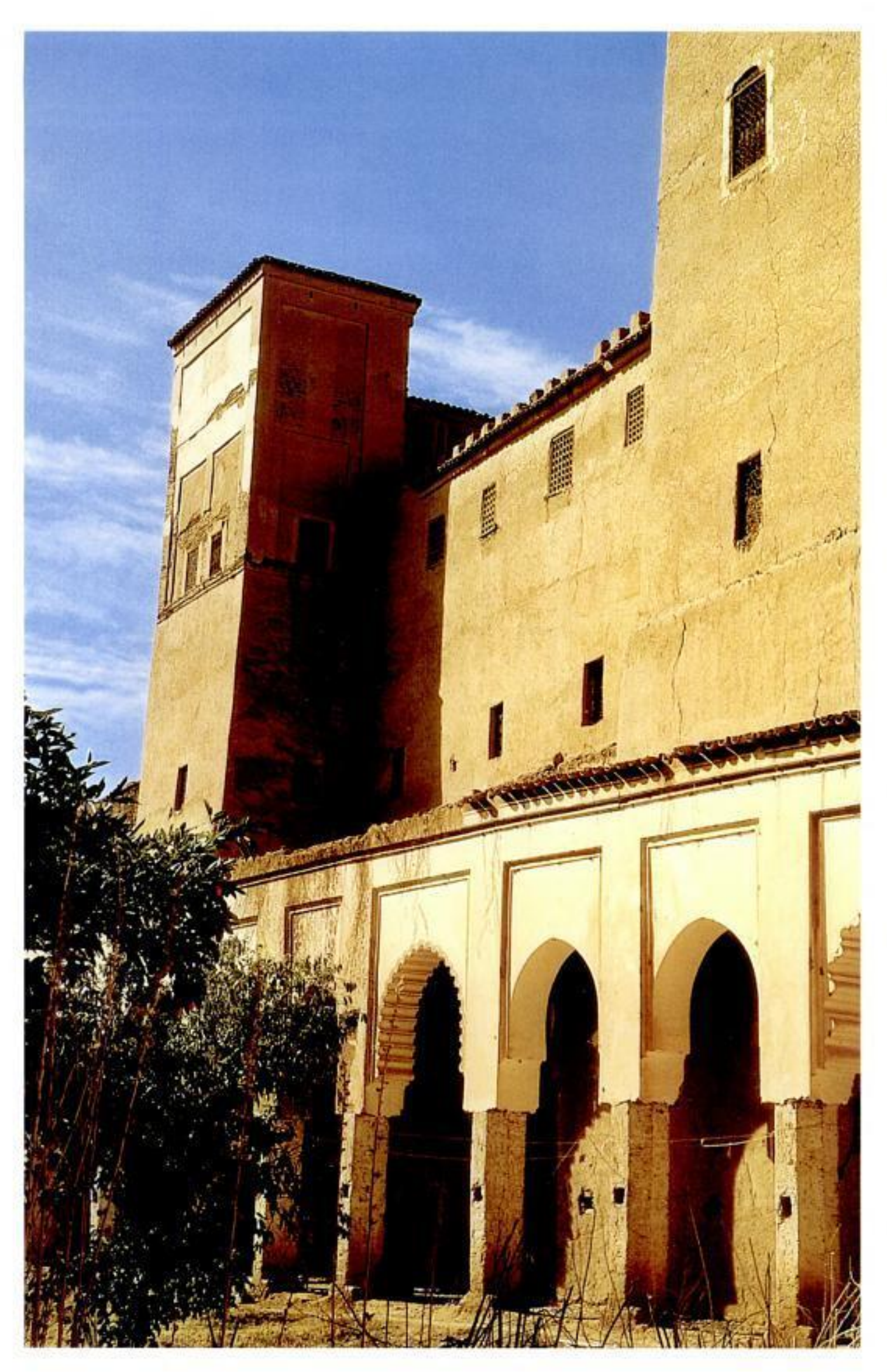
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Le plâtre sculpté et peint

Page précédente, en haut, Asseghmo, tighremt *n'Oumrhar (Imeghrane), plâtre sculpté, frères Bou Souksou. Une tamesrite où l'influence citadine arabo-andalouse est flagrante dans ce décor de coupoles de plâtre. Pour cette salle basse, une trame géométrique est tracée, des cercles symétriquement placés ferment l'espace peint. Au centre, une forme centrale réunit la double paire de coupoles. Les couleurs sont les mêmes que pour un bois peint, mais la légèreté, la poésie des peintures premières ont disparu. Il est vrai que le support, le plâtre, refroidit des espaces là où le bois les remplissait d'une gaieté chaleureuse.*

Page précédente, en bas et ci-contre, qasba *Caïd Ali, Aslim (Agdz, Haut Dra).*

Construits au siècle dernier autour d'un riad *(jardin) attenant à la* tighremt *ancienne, ces splendides salons d'été et d'hiver – selon leur exposition – ont été récemment transformés en chambres d'hôtes par leurs propriétaires, la famille Aït El Caïd, qui possèdent en amont un camping. Les plafonds montés en coupoles successives ont été peints dans les années 1920 par des artisans que le Qaïd Ali avait fait venir de Marrakech.*

Ces peintures épousent les plans de voûtes des faux plafonds de plâtre montés sur roseau. On remarque aux angles de petits interstices laissant passer l'air entre le faux plafond et le plancher supérieur de façon à réduire les pressions lors des déplacements et à briser les ponts d'humidité.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

fois, et la transmission se faisait de manière empirique comme le prouvent les entretiens avec les *maalmine* (voir chapitre suivant). On s'appropriait un savoir technique et non pas une connaissance. Il y a appropriation directe par la volonté d'un homme si le modèle est loin ou près, et non pas interprétation, car l'artisan ne comprend ni ne domine ce qu'il voit. Le principe de disjonction historique dans le temps mis en valeur par le père de l'iconologie a été modestement transposé ici en posant la question de la disjonction liée à une géographie et une culture des lieux. Ceci nous a permis de comprendre ce qu'il semblait manquer à cet art. Le problème du modèle reste. On peut supposer que l'artisan avait une connaissance plus ou moins vague selon son degré de culture – fréquentation des villes/connaissance plus ou moins superficielle de Tinmal ou de Telouet, voire de Marrakech/formation dans une bourgade plus ou moins importante d'un artisan et essaimage de sa connaissance dans la région/pièces de monnaie/livres saints/planches coraniques/amulettes[38]/toute expérience visuelle ou support capables de transporter des motifs réappropriables, à partir desquels l'artisan pouvait recréer.

Il convient également ici de compléter les apports purement visuels par des gestes attachés à des outils qui, nécessairement, produiront les mêmes motifs. On peut imaginer qu'un artisan lors d'un contact avec l'extérieur ait appris à confectionner ses outils. Ainsi, à travers un certain nombre de gestes attachés à un outil, il savait produire et reproduire certains motifs à l'infini.

Altérité et identité

Jacques Berque ne tranche pas devant la société du Haut Atlas qu'il côtoie dans les années quarante pendant plus de six ans. S'il la qualifie de *mixte* et d'*adultérée*, il démontre en même temps qu'elle a pu se construire une identité propre : l'identité de cette société « se marque (...) d'un sentiment d'*altérité* [qu'il faut nuancer, car son génie] ne s'abandonne pas pour autant. Il sera donc disputé entre l'adhésion à autrui et la nostalgie de soi-même »[39]. Ses analyses longuement approfondies sur place à partir du *droit* (coutumier local) aident aussi à mieux considérer l'art de ces régions. Elles exposent toute la complexité des contradictions d'un peuple non plus considéré comme refermé sur lui-même et font du même coup apparaître les compromis. Ce qui pour les productions artistiques pose un certain nombre de problèmes de réinterprétation. La société de cette région du monde « puise dans ce dur débat une personnalité si forte que ses cantons les mieux préservés restent inintelligibles à qui ne les considère pas sous les dimensions de tout un espace, de toute une histoire… [Ainsi,] une masse de traits anciens s'enfoncent dans un système de survivances, de pratiques plus ou moins clandestines ou dédaignées[40] ». Ce qui pose mieux le problème de l'interprétation de cet art. Il est difficile de trancher pour cet art du compromis, mais on dépasse la notion d'emprunts. Laissons le spécialiste conclure : « La réaction du système maghrébin, autrefois par rapport à l'Orient, aujourd'hui par rapport aux sociétés industrialisées, relève, à beaucoup d'égards, de ce genre de phénomènes que les ethnologues décrivent sous le nom d'acculturation, la transformation d'une société au contact d'une autre, expansive ou supérieure. Il en résulte chez la plus réceptive, la cliente ou la vaincue, une simulation instinctive des plus intimes réalités, une recherche d'arguments tirés du modèle[41]. » Une vraie richesse est tirée à partir de sa propre culture (berbère) et à partir des autres – les divers emprunts et modèles, l'art islamique n'ayant sans doute pas été le seul. Ce qui donne paradoxalement à cet art toute son autonomie[42]. Ainsi, il ressort des longues et patientes recherches de J. Berque l'idée que l'identité même de ce peuple s'est forgée tournée « vers le dehors » tout en sachant « réformer le dedans ».

C'est ce qui expliquerait pour une large part les hésitations des chercheurs par le passé, et

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

L'ART DE BÂTIR

L'art de bâtir en pisé est une adaptation des propriétés du matériau terre crue (résistance faible à l'écrasement) aux besoins (sécurité, solidité, prestige) d'une construction. Mais, c'est d'abord un métier, qui a ses lois, et qui s'enrichit continuellement de l'ingéniosité des artisans, et cela sur plusieurs générations. Ainsi, d'une région à une autre, les techniques sont sœurs, mais un détail, un raffinement constructif, montrent l'intelligence de ces architectures sans architectes : résultat d'expériences renouvelées, chacune illustre l'ingénieuse adaptation à un site, des choix décoratifs font l'originalité de l'une par rapport à sa voisine ou à son aïeule.

Le pisé : la matière, le geste et la pensée

Au printemps, on peut assister à la construction en pisé, dans certaines vallées du Maroc, elle est présentée dans un premier temps, telle qu'elle est en usage actuellement à Tiflit (Imeghran, vallée du Dadès). On ne peut s'empêcher de la comparer avec ses aïeules : que reste-t-il des procédés anciens ?

Connaissance du lieu
À chaque nouveau site choisi, les maîtres maçons s'adaptent aux particularités du terrain. Le sol est pioché. C'est en fonction de la hauteur finale de la future construction que la terre est mouillée, puis retirée en conséquence. Les grosses pierres qui serviront aux fondations de la maison et de cale dans chaque banchée, sont mises de côté, tandis que la terre réservée à la banchée approvisionne les seaux.

Humidifier la terre

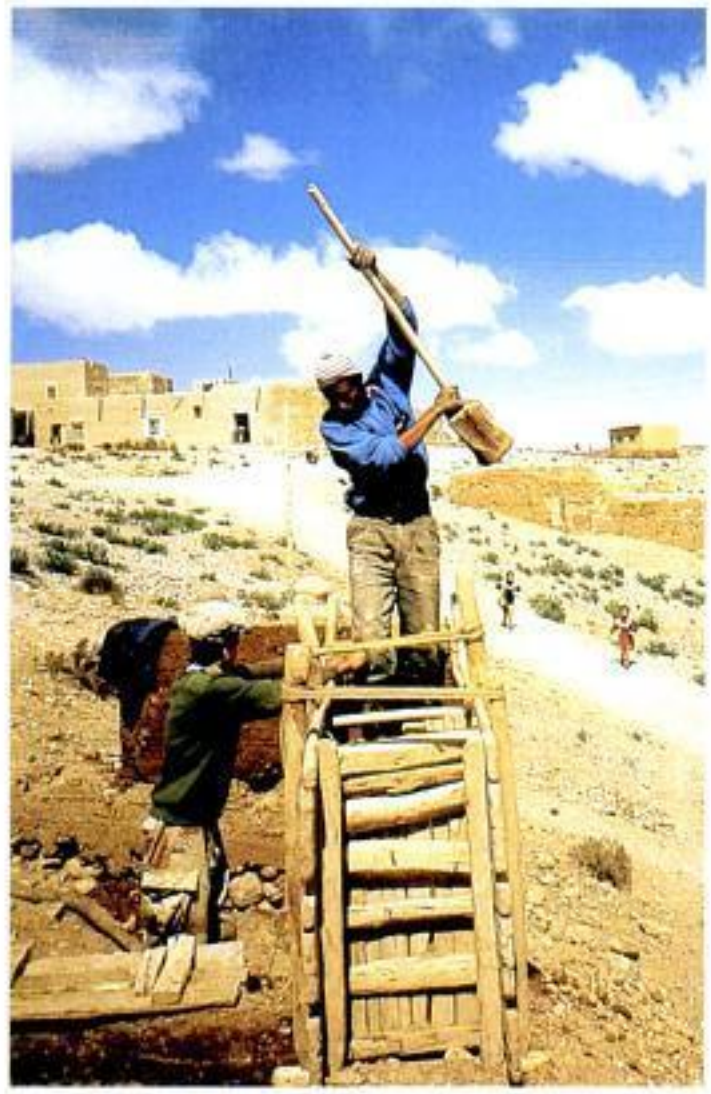
Autrefois, il arrivait qu'on aille parfois chercher loin la terre, elle était choisie pour ses qualités de cohésion, mais aussi pour sa couleur... Aujourd'hui, la terre est prise à même le site, on mouille donc constamment le sol sur la surface de la future construction : là où la terre sera prélevée. L'eau amenée de la *seguia* est versée dans de petits puits de terre préalablement creusés, là où la terre plus tard sera prélevée pour la construction. La terre mise en banchée doit en effet être humide. Une dizaine de jours auparavant, elle a été constamment mouillée pour pouvoir être travaillée. On la sature d'eau, en la laissant boire pendant plusieurs jours. Pour que le pisé prenne, elle est néanmoins simplement humidifiée, la veille ou l'avant-veille, car trop mouillée, elle compromettrait la solidité des murs. L'art du maître-piseur est de savoir contrôler le dosage en eau.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Remplir la banchée

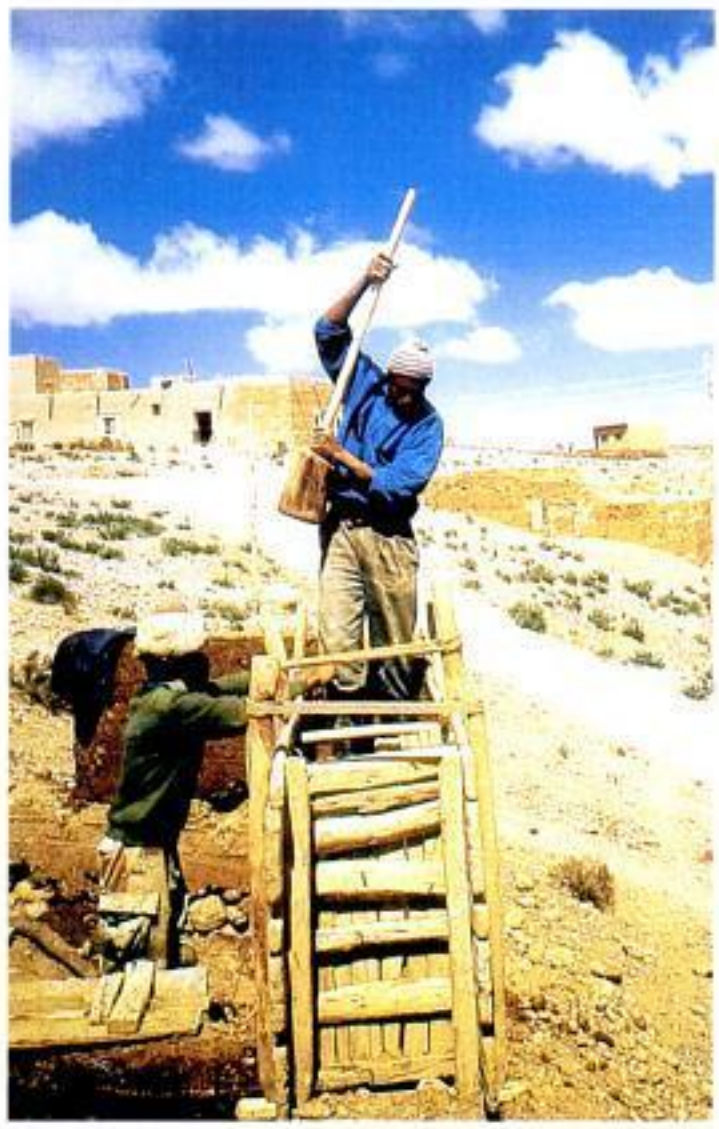
Des cordes permettent de fixer les piquets encadrant la banchée; une fois la largeur de la banchée arrêtée, il ne reste plus qu'à la remplir.

Le maître-piseur grimpe dans sa banchée. Elle sera encore régulièrement approvisionnée de terre. Le travail du corps du piseur va commencer. Il ressemble à une danse. La terre est tassée avec les pieds d'abord, quand la banchée n'est pas encore pleine. Le maalem prend appui sur la structure des coffrages, il tasse la terre pour en chasser l'air et la lier.

Ensuite, elle est tassée avec la dame.

La dame, solidement tenue, passe de la main gauche à la main droite; elle frappe régulièrement la terre, le pilonnage doit être le plus uniforme possible. Tout le corps travaille ainsi pour que l'air contenu dans la terre humide en soit chassé. À chaque coup de dame, le maalem pousse une expiration qui résonne dans la vallée. Il pilonne le pisé suivant des rythmes invariables.

*La banchée est de cette manière remplie jusqu'au bout; enfin, à l'aide d'une petite faucille, le trop-plein de terre est retiré. La terre est égalisée, puis encore martelée à l'aide d'une batte, l'*khabatta *pour finir de l'aplanir. L'opération du remplissage d'une banchée prend environ trois quarts d'heure, elle est répétée sept à huit fois dans la journée.*



Le déplacement de la banchée

Une banchée est composée de trois piquets reliés à leurs clés-entretoises. Afin de conserver l'alignement des assises construites, et pour optimiser la cohésion du pisé, deux piquets seulement sont retirés, lors du déplacement de la banchée. Le troisième qui correspond au dernier piquet de la banchée précédente reste en place, il sera le premier piquet de la banchée suivante. Le maître-piseur creuse donc grossièrement deux trous sur l'assise inférieure de pisé à l'aide d'une pioche, c'est là que viendront se fixer les piquets.

Les deux entretoises sont donc placées dans les deux fentes, et l'on fait glisser les traverses extérieures de la banchée par une poignée ménagée à cet effet : le dernier piquet de la banchée précédente n'a pas bougé, il devient le premier piquet de la nouvelle banchée mise en place.

Les murs extérieurs construits assises horizontales par assises horizontales, montent généralement progressivement à mesure que la banchée glisse horizontalement. Dresser un premier mur sur toute l'assise de la demeure permet de mettre entre la première banchée de la première assise et celle de la seconde assise un temps de séchage raisonnable. C'est une loi qui oblige à attendre que le mur soit assez solide pour porter la seconde assise.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Page précédente, deux artisans de deux générations différentes terminent une tour en briques crues. Un motif apparaît, laissé par le vide des briques retirées.

Ci-dessus, ruines d'un balcon dans une des cours intérieures de la qasba *glaouia de Télouet (Haut Atlas).*

Villes et campagnes

L'artisan spécialisé s'appelle, à la ville, *l'maalem*. À la ville, tous les artisans ont droit à ce titre très honorable, *celui qui peut instruire* : le maître, et *celui qui porte la connaissance*. Le mot *maalem* vient de la racine arabe *'ilm* qui signifie la *connaissance*. Dans les régions étudiées, berbérophones (et arabisées), les maîtres-maçons et les maîtres-décorateurs portent ce nom. Roger Le Tourneau, comme pour prendre en compte la dimension artistique du travail artisanal, traduit *maalem* par *artiste-maître*. À la ville, pour la catégorie qui nous occupe, « les maîtres du bâtiment ne viennent pas loin [derrière ceux faisant partie de l'aristocratie artisanale, c'est-à-dire derrière les teinturiers, tisserands, tanneurs et cordonniers] : menuisiers, maîtres-maçons, mosaïstes, décorateurs sur bois et sur plâtre ont leur part de considération dans la ville (...), on leur sait gré de créer de la beauté et du confort...[49] ». La beauté est d'importance à la ville comme à la campagne mais les critères n'y sont pas les mêmes. Il faut aussi signaler qu'à la ville, pour devenir *maalem*, il faut avoir été apprenti : pendant le temps d'apprentissage technique s'acquièrent conjointement les qualités morales exigées par la profession. Un beau jour, le maître déclarera que son apprenti est devenu à son tour *maalem*, et cela en un cérémonial qui se terminera par la lecture de la *fatiha*, première sourate du Qoran. Ceci éclaire le sens de certains propos des artisans rencontrés ou le fait qu'ils se rattachent tacitement d'eux-mêmes à une tradition éminemment pieuse, au point de choisir un vocabulaire plastique le plus islamique possible, c'est-à-dire sacralisant le travail de l'artisan.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

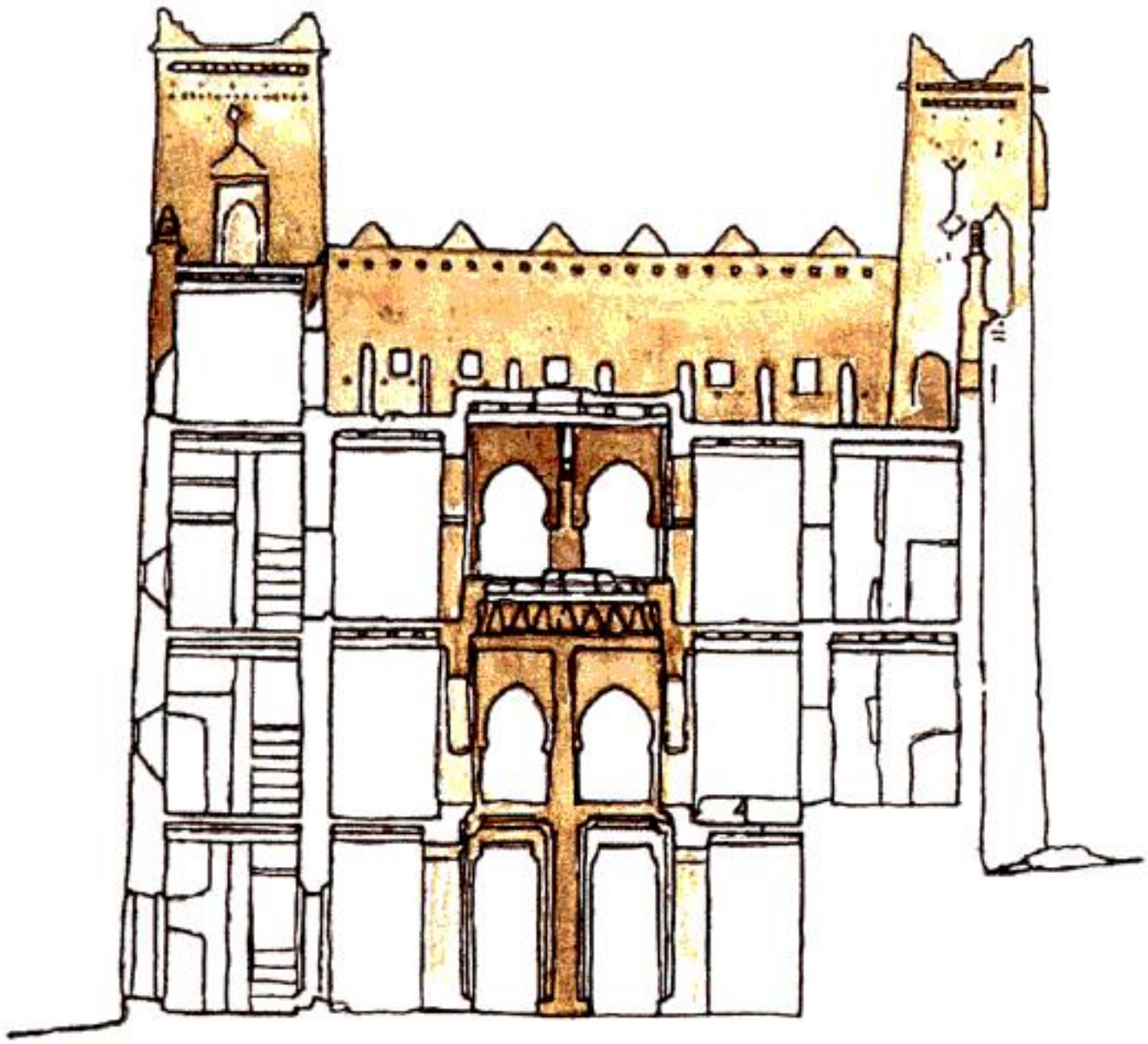
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



La coupe ci-dessus montre les parties construites en pisé et celles – plus sombres – construites en briques crues, avec notamment le patio intérieur autour du puits de lumière. D'après le relevé de R. Duru in Une qasba des Aït Ouarab, *Hespéris-Tamuda I, Faculté des lettres de Rabat, 1960.*

Élever les premiers niveaux en pisé

Les murs extérieurs et intérieurs du rez-de-chaussée, sont d'abord complètement réalisés en béton de pisé. Le premier plancher est posé dans la marche créée lors du resserrement de la banchée, au changement de niveau, avant de commencer la construction de l'étage. Le resserrement des banchées s'accroît à mesure que l'édifice gagne en hauteur. Ainsi, le pisé peut monter jusqu'à trois ou quatre niveaux.

Briques crues : la cour intérieure et les galeries supérieures

Masquées par un enduit, les briques permettent de construire les piliers et les arcades de la cour intérieure et tout le dernier étage couvert en terrasse. La construction est achevée par la double partie haute des tours. Les espaces des toits, les murs hauts des terrasses et leurs élégantes meurtrières, les pièces d'agrément des terrasses sont aménagées grâce à la brique crue, matériau plus souple que le pisé qui permet toutes les possibilités de mise en œuvre venant parfois ultérieurement. Un tapis de briques crues cisèle des motifs, creuse des niches, habille cette dernière partie de la construction vouée à la beauté.

La construction se faisait autrefois étage par étage. Ce faisant, les escaliers étaient construits, le plancher était posé, et la construction se déroulait assise par assise jusqu'à la hauteur importante d'une dizaine de mètres. Il ne faut pas oublier qu'il n'y avait pas, du fait de la rareté du bois, d'échafaudages. À partir d'une dizaine de mètres, on arrêtait de construire en pisé, et la brique crue prenait le relais.

Cet abandon du pisé se justifiait d'abord parce qu'il est difficile et dangereux de monter et de damer la terre à une telle hauteur ; en outre, pour des raisons évidentes de structure on évitait de monter d'autres étages au-delà de ce seuil, la base de terre crue ne pouvant être indéfiniment élargie. Enfin parce qu'à partir de cette hauteur, il n'est plus nécessaire de construire de manière imparable face à une attaque éventuelle, mais qu'il était indispensable de prévoir des tours de surveillance et des murs suffisamment hauts pour pouvoir tirer à couvert. La brique crue était le matériau idéal pour répondre aux besoins des niveaux supérieurs.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

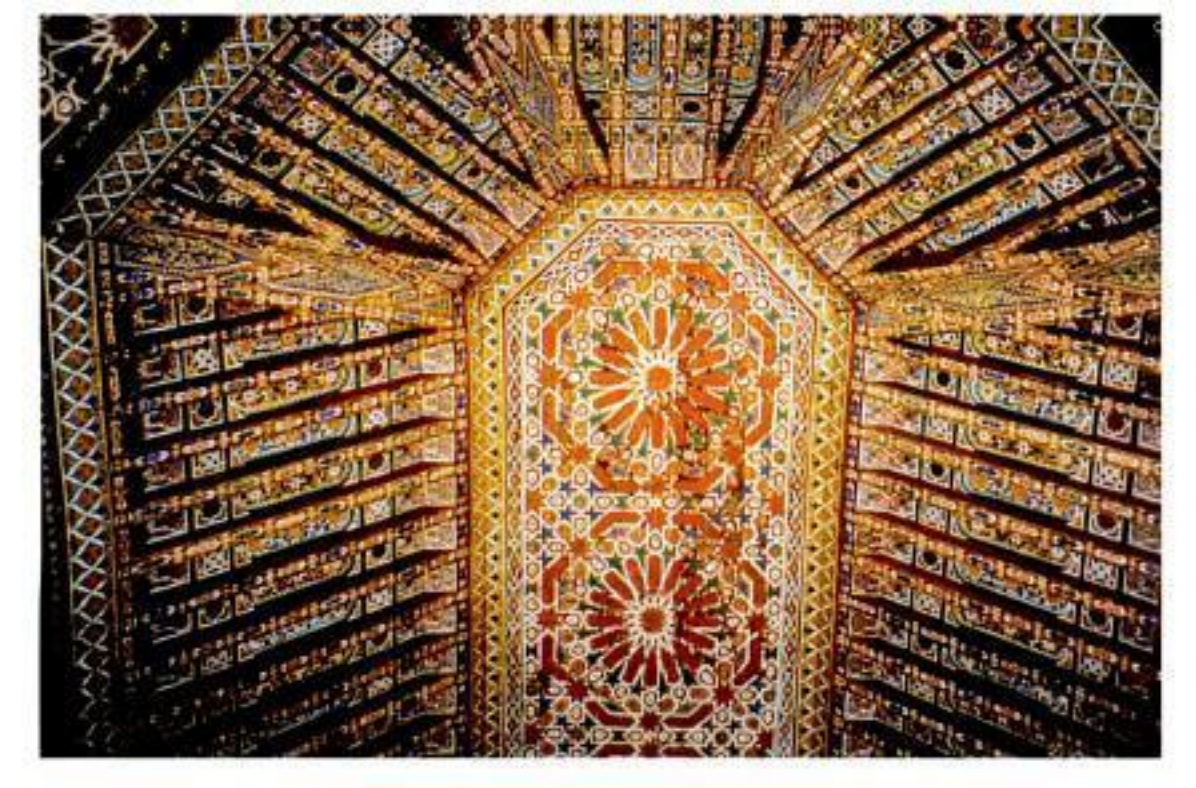
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

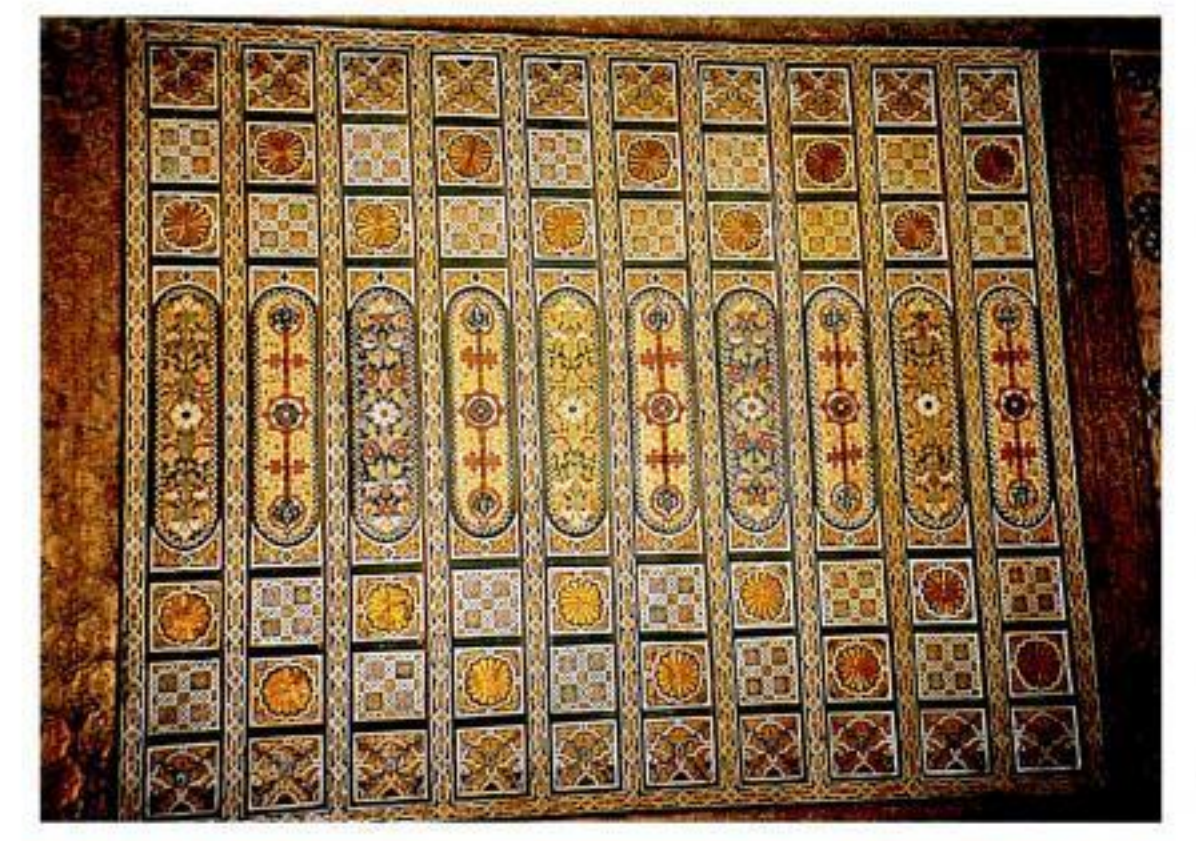
Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





Devant le « modèle » citadin que donnent à voir les photographies de gauche, les plafonds perdent quelque peu de leur charme. Ils apparaissent comme une tentative réalisée par un artisan rural pour se hisser au niveau de l'artisan citadin, tentative très colorée. A-t-il abandonné son propre art pour réinterpréter un art du compas et de la règle, plus rigoureux ? Les détails donnés dans les doubles pages précédentes présentent un entrelacs arabo-andalou maîtrisé qui côtoie des figurations de palmes, lesquelles sont transformées en volutes et systématisées à l'intérieur de chaque figure. Une composition fantaisiste compartimente l'espace, ce premier travail est brisé par les diagonales, par les petites volutes et vaguelettes qui remplissent les caissons. Le docteur Paris a noté qu'on rencontrait fréquemment les motifs classiques de certains tapis du Moyen-Atlas, les doubles « triangles équilatéraux juxtaposés en damiers multicolores[65] ». Malgré tout, l'artisan semble revenir à ses propres structures du dessin (trapèzes et composition centrale) ; il oublie le code de remplissage de la couleur dans l'art islamique pour retrouver le sien et crée à part entière.

Assimilation ou transposition

Comme pour l'étude des portes, mais de manière plus frappante, nous retrouvons dans les plafonds peints des éléments locaux mêlés à des références arabo-andalouses. Peut-on parler d'assimilation ou doit-on plutôt y voir la transposition plus ou moins habile de codes extérieurs qui absorberaient les éléments culturels internes ?

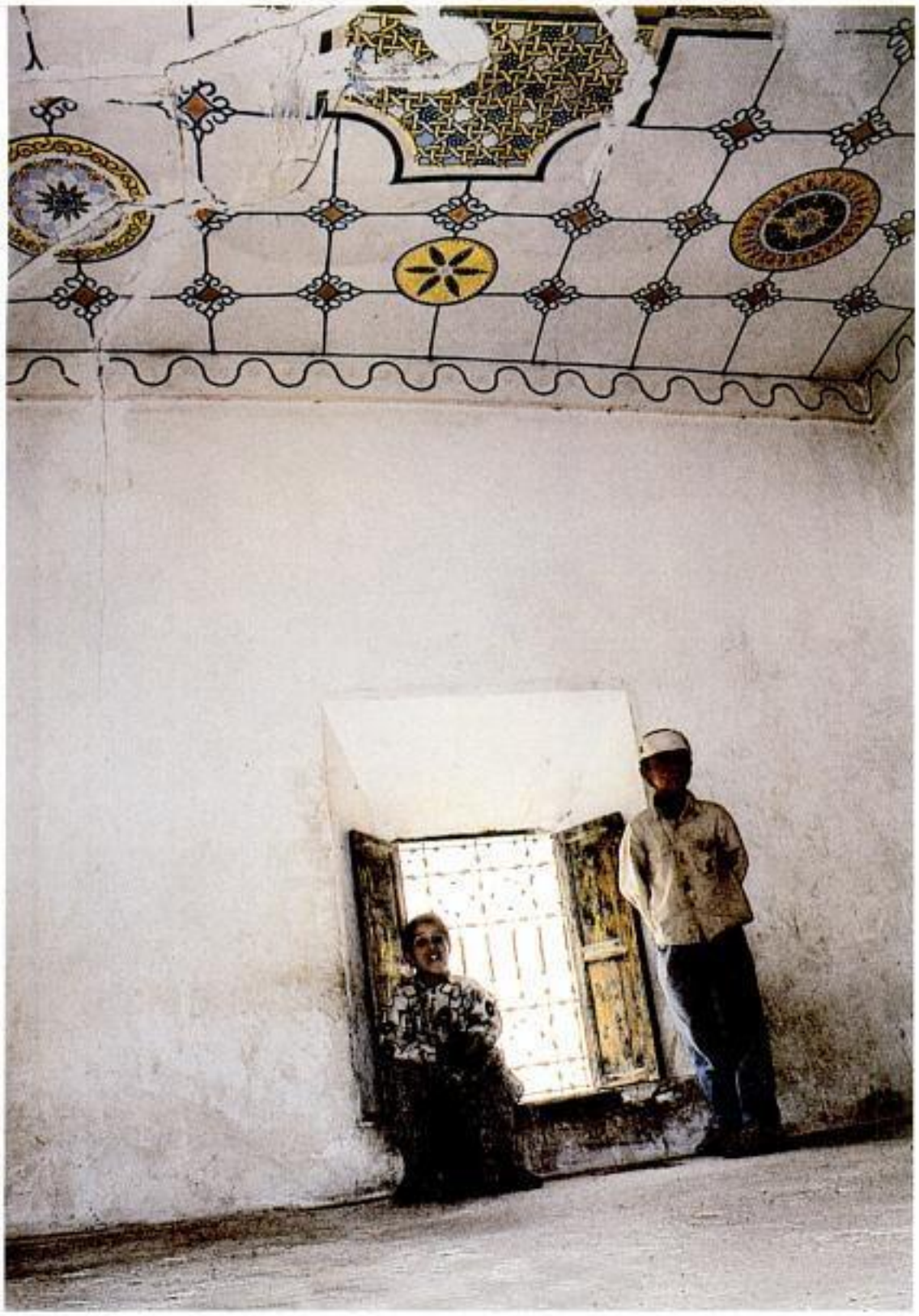
Plafonds en cèdre sculpté et peint du palais de la Bahia et de l'actuel musée Dar Si Saïd, Marrakech. Anciennes demeures des vizirs du Sultan érigées à la fin du XIXe siècle.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

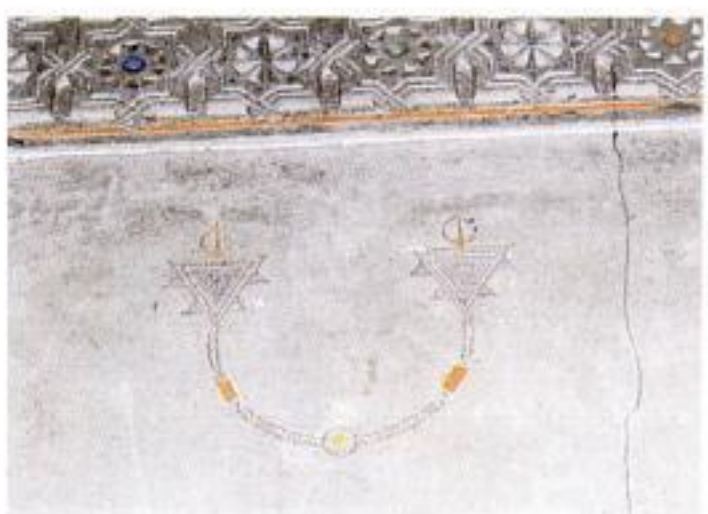
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Il faut une grande dextérité pour dessiner et peindre ainsi directement un plafond. Une vision toute personnelle de l'art islamique – distribution des figures géométriques dans une géométrie hasardeuse – est donnée. Le changement de support (plâtre et non plus bois) entraîne nécessairement des réalisations différentes. Le *maalem* Bou Souksou qui, avec ses frères a réalisé les plafonds présentés sur cette double page, connait le nom des figures – dont il énumère volontiers les noms : *khâtem, tarbi'a, akhomssi* – mais ignore ceux des motifs de brique crue. Cependant, il ne peut dire d'où il tient ce savoir qui se transmet de main à main.

En même temps, il a intégré à sa composition d'autres curieuses figures insolites, dans lesquelles on retrouve la verve de ses prédécesseurs : la grille traversante, les petites vaguelettes spiralées qui pourraient être considérées comme des figurations personnelles de la palmette arabo-andalouse ? La signification de ces décors ne se fera pas puisque les noms sont définitivement perdus, puisqu'un savoir semble avoir été remplacé par un autre.

Avec ce dernier exemple, nous assistons bien à l'ultime évolution des plafonds. Ainsi, des plafonds de bois peint – où le *maalem* découpe sa surface en maints carrés, rectangles ou bandeaux qu'il remplit ensuite librement de motifs colorés –, on est passé à ceux de plâtre peint ; la référence arabo-andalouse de plus en plus explicite.



La tamesrite d'Asseghmo est doublement protégée : une paire de fibules a été gravée en hauteur, tandis que les frises habillent une inscription invoquant la protection divine.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Ce patio ancien à double niveau dessert quatre salles dont la plus belle ressemble à une mosquée. Cette demeure possède également, attenant à cette même cour, un *hammam* (voûtes à pendentifs), d'autres salles de réception ou faisant office de grenier ; l'étage communique avec plusieurs autres maisons.

Le salon de réception est composé de trois salles, celle qui fait face à la porte est animée de deux pseudomirhabs polychromes aux arcs outrepassés. À l'étage, les mêmes volumétries, simplifiées, se répètent. Les colorations blanches sont dues à la chaux, le rouge proviendrait du henné, et les murs non chaulés seraient recouverts de *tadelakt*. Le dessin raffiné des arcs lobés qui enserrent la niche est très proche de celui de la magnifique porte d'entrée de cette maison – *Imi n'ouemess*, qui donne sur une vaste cour –; ils en seraient donc les contemporains. Les sources locales avancent la date du XVe siècle ; les formes rappellent les plus belles constructions almohades, des études archéologiques sauront dater précisément des édifices relativement anciens.

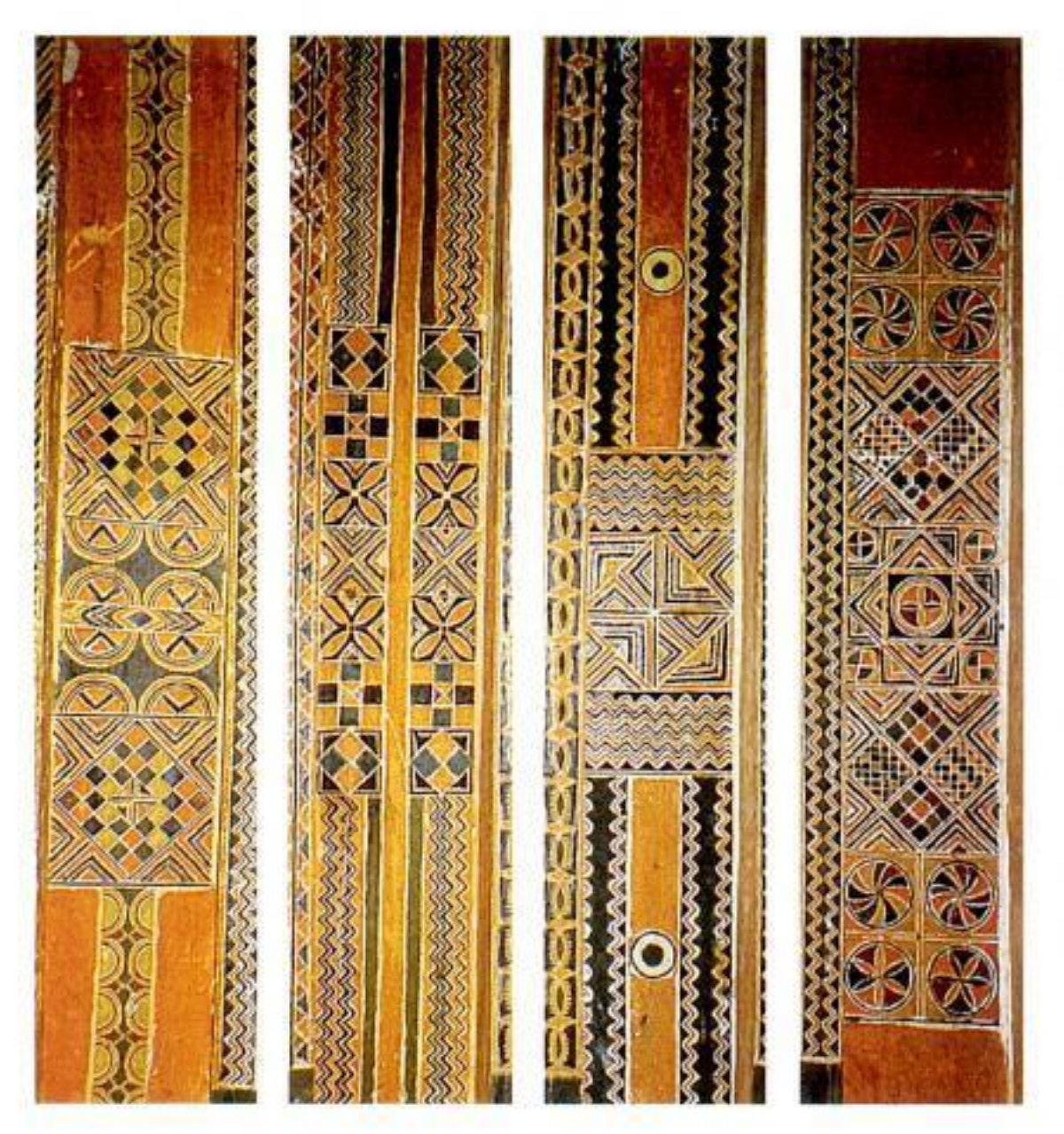
Dans cette réalisation d'un art islamique par excellence, le *maalem* a laissé une inscription qui fait référence au Qoran : la profession de foi est rédigée en une langue arabe étrangement tronquée. On peut remarquer sous une rosace unique placée de manière centrale sous l'arche sculptée, le motif dessiné d'une double-fibule reliée par une chaîne. Est-ce une adjonction contemporaine ou postérieure à la construction ? À nouveau se rencontre le clivage assimilation/transposition de deux codes appartenant à deux cultures clairement identifiables.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Chaque arbalétrier ou *gaïza* cache le joint dont les dimensions correspondent aux mesures traditionnelles (7x7x20 cm) ; il se pose habituellement sur une longue sablière ici qui, encastrée dans le mur, n'est pas apparente. L'arbalétrier peut être droit comme sur les photographies, mais l'ensemble peut également former des motifs étoilés et entrelacés. La *berchla* accompagne – ou parfait – un savant ensemble décoratif intérieur dans la mosquée ; ici, nulle trace d'arcs et de frises sur les murs, nulle arcade qui ne se poursuive dans les hauteurs, nul décor construit : les murs, chaulés, sont vides et lisses.

Tous ces motifs gravés avec la technique du plâtre incisé dans le bois avant le badigeon de peinture se retrouvent sur certains plafonds et certaines portes fabriqués avec cette technique particulière. Les décors ciselés montrent l'importance du matériau, l'incision rehaussée de plâtre illumine la couleur qui vient après.

Le plafond a été démonté en novembre 1998 pour être vendu.

Dar Abd El Ouahad (Anti-Atlas), deux vues de l'ensemble de la salle. Cette charpente à double demi-pente correspond à la berchla, plafond de charpente apparente à deux pans inclinés (45°) sur chaque côté et reliés par une surface horizontale dans les nefs latérales des mosquées du Nord. Il s'agit d'un mode de construction typiquement arabo-andalou et qui s'applique en premier lieu au domaine religieux. Ici il ne s'agit que d'une simple et unique salle rectangulaire qui n'est pas considérée comme une salle de prière mais comme la maison des hôtes.

Dimensions de la salle : 3 x 8 m, le décor de la charpente est à 6 m du sol, il occupe 2 m de hauteur.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Qasba *du Khalifa de Toundout*

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

centré sur la femme (sa capacité à engendrer la vie), en dépit de la disparition de ce système (de son extériorisation), perdureraient cependant des rites et des coutumes très anciens capables de transporter jusqu'à aujourd'hui un arsenal artistique (et symbolique) de signes relativement merveilleux (non aisément compréhensibles). Aussi cet ouvrage s'intéresse-t-il aux modes de vie de ces sociétés « archaïques » qu'il voit historiquement liés aux sociétés de paysans et de bergers du néolithique soucieuses de préserver la fécondité par un traitement symbolique particulier qui ne peut être celui d'une société de chasseurs et de cueilleurs (et encore moins de conquérants belliqueux). Sociétés paysannes ou nomades qui – dans l'humanité tout entière, et spécialement dans le Levant et en Méditerranée – utilisèrent et utiliseraient encore le même type de représentations artistiques (le même « style »), ce qui permettrait d'affirmer que les mêmes codes symboliques, témoins du même rapport au monde, soit présents encore aujourd'hui dans leurs productions artistiques. Ceci est en effet fondamental dans cette appoche : l'ancien système religieux des campagnes, vieux de plusieurs millénaires, coexisterait avec l'islam, sans être toujours conscientisé, il serait resté ancré dans les mentalités essentiellement des non lettrés et des femmes, et resurgirait quotidiennement, lié aux modes de vie[87], dans l'art, les obligations courantes et les techniques.

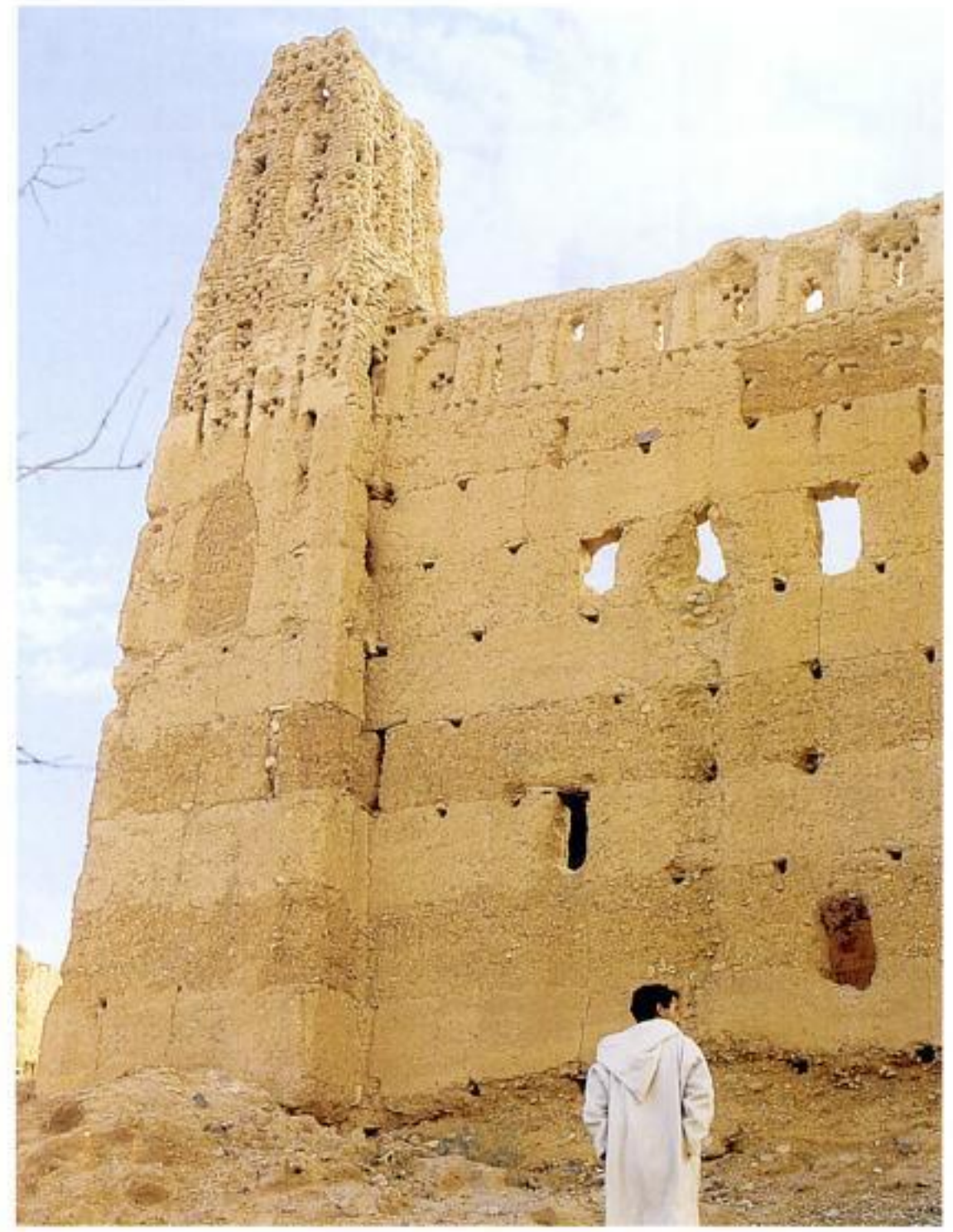
Les conclusions sont intéressantes : basées sur l'hypothèse que l'appartenance sociosexuelle jouerait un rôle fondamental dans les pratiques artistiques et recherchant une origine commune dans un mode de vie (et non plus dans la seule fascination des origines berbères), elles éclairent les travaux plus anciens de l'époque coloniale parce qu'elles en changent définitivement les perspectives. Si pour notre part, nous nous intéressons à l'art et du même coup aux modes de vie auxquels il est intrinsèquement lié, la méthode proposée ici est cependant différente.

À la suite des travaux de l'archéologue G. Camps, on peut reconnaître à l'art berbère sa *permanence*. Des filiations ont été établies entre des travaux artistiques d'époque très ancienne et des œuvres plus contemporaines (du XXe siècle). Des pièces du néolithique, des poteries de la préchrétienté, des objets de l'époque médiévale font apparaître des similitudes avec les tapis, poteries, tatouages, bijoux, coffres, etc. d'aujourd'hui, non seulement dans les motifs et les modes de représentation, qui sont identiques, mais également jusque dans les modes de composition et le découpage de l'espace décoré.

Page précédente, en haut, dessin d'après G. Camps in Les Berbères, *Éditions des Hespérides, 1980. Parmi des motifs abstraits se détachent des motifs identifiables qui montrent le passage du décor figuré au décor schématique. Au centre, détail d'une couverture* hanbel *zanafi, Aït ouaouzguit.*

En bas, hanbel *Aït Zeghrouchen.*

Ci-dessous, ruines de Abarahane (Dadès) où se devinent encore les motifs anciens du décor d'arcature de la tour de cette tighremt.



Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

2. Pour une ethnologie de l'art berbère

Dans la mouvance d'une anthropologie culturelle, de très beaux livres paraissent assez régulièrement sur les arts au Maroc, mais sans que les résultats d'études scientifiques leur soient pour autant systématiquement associés[94]. C'est la porte ouverte au meilleur comme au pire. À les lire, on ne sait pas bien s'il s'agit d'un recueil de poèmes ou de fictions mythico-symboliques, s'il s'agit de vendre de l'exotisme ou de faire avancer la pensée. Citons par exemple la parution de *Tizerzaï, la fibule au Maroc*[95], qui inaugurait une collection sur les *Parures et les bijoux traditionnels au Maroc*. L'ouvrage, qui possède une courte bibliographie, cite au détour d'une page une thèse parisienne soutenue en 1972[96] et sur laquelle il entend s'appuyer pour commenter de magnifiques bijoux classés par ateliers de fabrication. La démarche est intéressante : on part du visuel. Les grandes lignes plastiques des bijoux sont analysées, mais sans approfondir, on se contente de les rapprocher d'autres œuvres prestigieuses du Bassin méditerranéen (mythiques Égypte, Thèbes, plaines d'Arabie, Babylone, etc.). Une fibule de Tineghir à la forme trapézoïdale est ainsi comparée à un oiseau aux ailes éployées, tandis que les clous rivetés aux extrémités rappelleraient la «?force fécondatrice du soleil?». On y fait encore le rapprochement entre les bijoux marocains et l'écriture sumérienne. Car dans la civilisation de Sumer « le mot *femme* était traduit par un triangle renversé. Au Maroc, le triangle évoque toujours l'image féminine associée à l'idée de la terre et de la fécondité. Dans les premières civilisations agricoles, la terre représentait la divinité suprême, une sorte de déesse-mère. Chez les Sumériens, Istar était en même temps déesse de l'amour et de la fertilité de la terre, son mari Tammuz incarnait la force fécondatrice[97]».

Il a été gênant, jusqu'à ces toutes dernières années, de constater des carences dans les études (publiées), alors que ces publications très luxueuses auraient pu exiger un discours qui enrichisse les images. On retrouve dans ce type d'ouvrage le sentiment de réserve que l'on pouvait avoir à l'égard de certains tics des chercheurs de la génération coloniale : des rapprochements, exogènes, sont faits. Ils se veulent ici visuels et symboliques, leur conséquence logique fait néanmoins apparaître encore le refus d'une spécificité berbère. Cependant, ces livres donnent ses lettres de noblesse à l'art berbère et préparent imperceptiblement à une approche esthétique et anthropologique de cet art.

Le lien avec le monde rural est évoqué poétiquement, mais pour mieux éloigner encore la berbérité de ces objets. À faire des références si lointaines (historiquement et géographiquement), la réalité actuelle est niée[98]. La plupart de ces bijoux comme la majeure partie des tapis, des portes, des objets des musées et des collections privées dépassent difficilement le siècle ou le siècle et demi ; la même remarque s'étend au décor d'arcature des demeures. Même s'il faut effectivement tenir compte du substrat ancien, il ne faudrait néanmoins pas réduire la spécificité propre du peuple étudié en le renvoyant excessivement dans un passé vague et lointain, même si prestigieux.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Le ministère de l'Artisanat a fait récemment paraître l'édition d'un *Nouveau Corpus*[107] complet, basé sur de nombreuses enquêtes de terrain (concernant notamment le motif). Ce travail de terrain et de muséologie est associé à la mise sur pied de coopératives ou de centres artisanaux (poterie, bijoux, bois, etc.)[108] dont le but est de sauvegarder un patrimoine à juste titre menacé. Ces actions rappellent donc celles de Ricard, le plan des ouvrages est d'ailleurs construit sur le modèle du *Corpus de Tapis Marocains* dont ils seraient la réactualisation.

Mohamed Sijelmassi, empruntant les voies de la sociologie de l'art, utilisa pour son pays une méthode ethnographique originale. Son objectif était d'atteindre les « conceptions plastiques » de l'art traditionnel marocain. Son travail met en avant des cheminements qui ne suivent effectivement pas de voie théorique nette et suffisamment définie, mais qui, très empiriques, apportent néanmoins des résultats. Il est un des premiers après P. Ricard à avoir questionné directement la société ; après eux, peu de travaux associant de la sorte par le projet, l'ethnographie et l'art, sont parus.

En 1974, dans la mouvance d'une découverte d'une *identité marocaine*[109] fortement axée sur l'art, paraît le livre de M. Sijelmassi : *Les arts traditionnels au Maroc*. On redécouvre un patrimoine dont on mesure la valeur exceptionnelle qu'il détient. La première édition dont la jaquette renvoie à l'auteur de *l'Intemporel* (André Malraux) et dont la préface signée par Jean Duvignaud montre combien le livre, nourri des inquiétudes du moment quant aux objets artistiques non occidentaux, avait été construit dans une perspective patrimoniale et sociologique. Que l'on en juge par la méthode d'approche : « [il faut] accepter d'y entrer pour percevoir ce qu'il y a de caché (...) dans l'art rural dont les préoccupations restent intiment liées à l'homme évoluant dans son cadre social[110] ». L'auteur insiste sur le sens de la répétition des mêmes gestes par un artisan qui reproduit et fait se perpétuer un savoir technique en même temps qu'une sorte de « liturgie » dans et à partir de son quotidien. « Le réel étant complexe pour le rural, il tentera de le représenter dans des dessins qui seront souvent porteurs de symboles et évocateurs de mythes. Si son art ne passe pas par une philosophie élaborée comme l'est celui de la ville, il n'en reste pas moins vrai qu'on y lit une ambiguïté où il est difficile de faire la part du sacré et celle du profane[111]. » Ainsi, M. Sijelmassi rappelle que si campagne et villes se distinguent, c'est essentiellement par le fait qu'à la campagne, les canons esthétiques arabo-andalous complètent (sans la remplacer) une expression spécifique inspirée par les préoccupations de l'homme confronté à la nature. Le monde rural est tributaire du bon vouloir de la nature. La vie y est fondée sur l'agriculture, l'élevage, des modes de vie propres où chaque tribu fabrique ses propres objets, souvent de première nécessité. Quand l'artisan n'est pas un professionnel, homme et femme participent aux travaux des champs et ce n'est que pendant les temps morts du cycle agraire que sont fabriqués les objets dont le groupe a besoin et qui perpétuent ses valeurs essentielles. Ayant posé cela, M. Sijelmassi quitte rapidement cette sociologie de l'art appliquée très modestement aux «?arts traditionnels ruraux » pour pénétrer dans le domaine de l'ethnographie.

Page précédente, tapis noué des Chichaoua contenant de nombreux motifs protecteurs. Collection Dar El Hamra Marrakech.

Ci-contre, motif central du serpent, associé à deux triangles gravés, porte du grenier collectif Ighern, n'Ougdal (Haut Atlas).

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Coffrets gravés et peints dans la technique du maalem Si M'bark, Anti-Atlas : en haut, à gauche, collection Belghazi ; tous les autres appartiennent à la collection Bert Flint de Marrakech.

entre les formes de projections imagées, données par des rites. Ces représentations, qui sont avant tout spatiales, mettent en lumière la relation que l'individu entretient avec le monde ; parce que nous approchons de près une société donnée (par son quotidien, par les pratiques rituelles), nous touchons à une meilleure compréhension de son art. La confrontation des architectures et de l'art berbères avec les pratiques sociales permet de mettre en valeur le lien existant entre une projection établie par un peuple dans un rite qui garantit l'abondance et cette même projection que peut porter un support « décoré ».

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Groupe de tighremts *à Imassine (Dadès) où se perçoivent les extensions successives des habitations.*

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

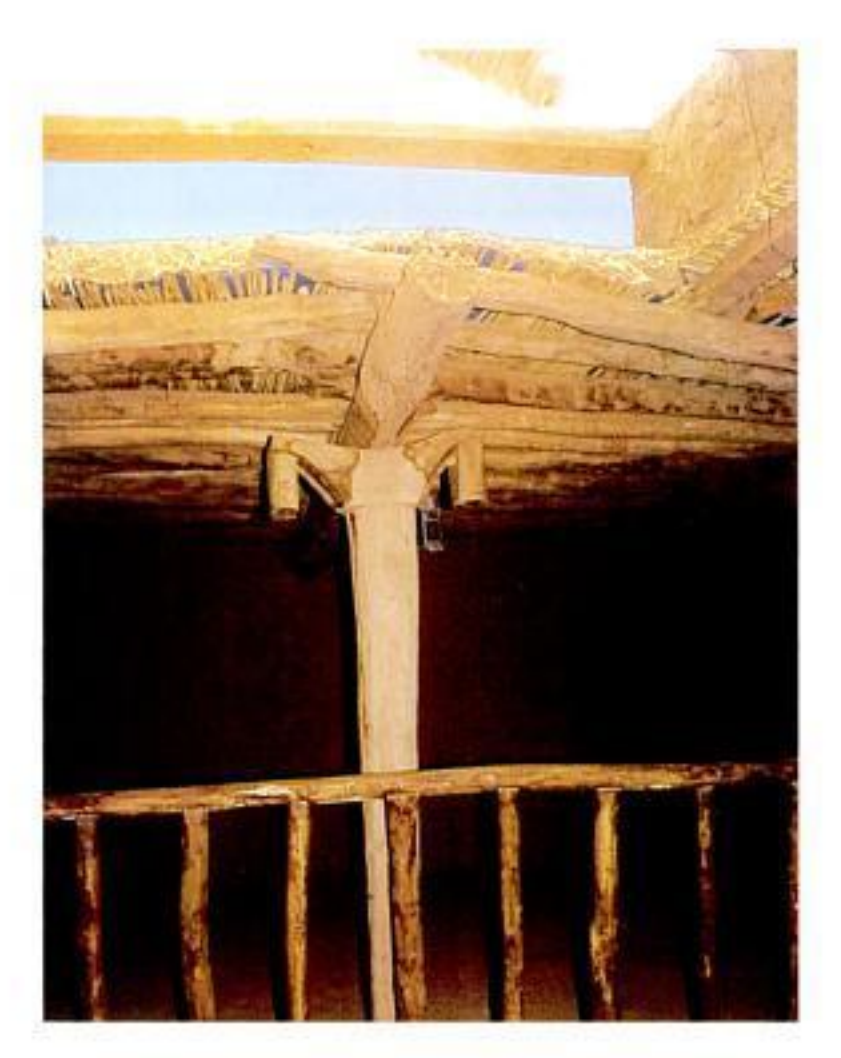
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Ces colonnes en bois d'arrar s'appuient simplement sur le sol par leur extrémité effilée. De section carrée en haut, à pans coupés en bas, cylindriques en bas, ils semblent s'élancer vers le haut et s'épanouissent en des encorbellements généreux. Page de gauche, chapiteaux du Haut Atlas, collection Bert Flint, les formes sont plus austères que dans l'Anti-Atlas.

Fûts et chapiteaux sont fabriqués à partir d'arbres de petite taille. Aussi est-ce souvent une construction de morceaux de bois d'une même essence discrètement liés par des principes d'attaches rustiques et ingénieuses. Les tenons et mortaises sont le plus souvent cachés dans le tronc de la colonne. Ces attaches discrètes – presque invisibles et n'utilisant pas de clous comme le montre la photographie du détail – participent à la décoration. Un fût peut ainsi être constitué de plusieurs morceaux, les interstices deviennent les rainures du décor et préparent le camouflage de cet assemblage savant.

Ci-contre, chapiteau, Igherm n'Ougdal (Haut Atlas). Les formes bisautées peuvent aller jusqu'à s'arrondir aux extrémités en une forme qui hésite entre la volute et la corne de bélier. V. Pâques a parlé à cet égard d'« arbre de vie ».

Ci-dessous, chapiteaux d'une bergerie du Haut Atlas, Anemiter.

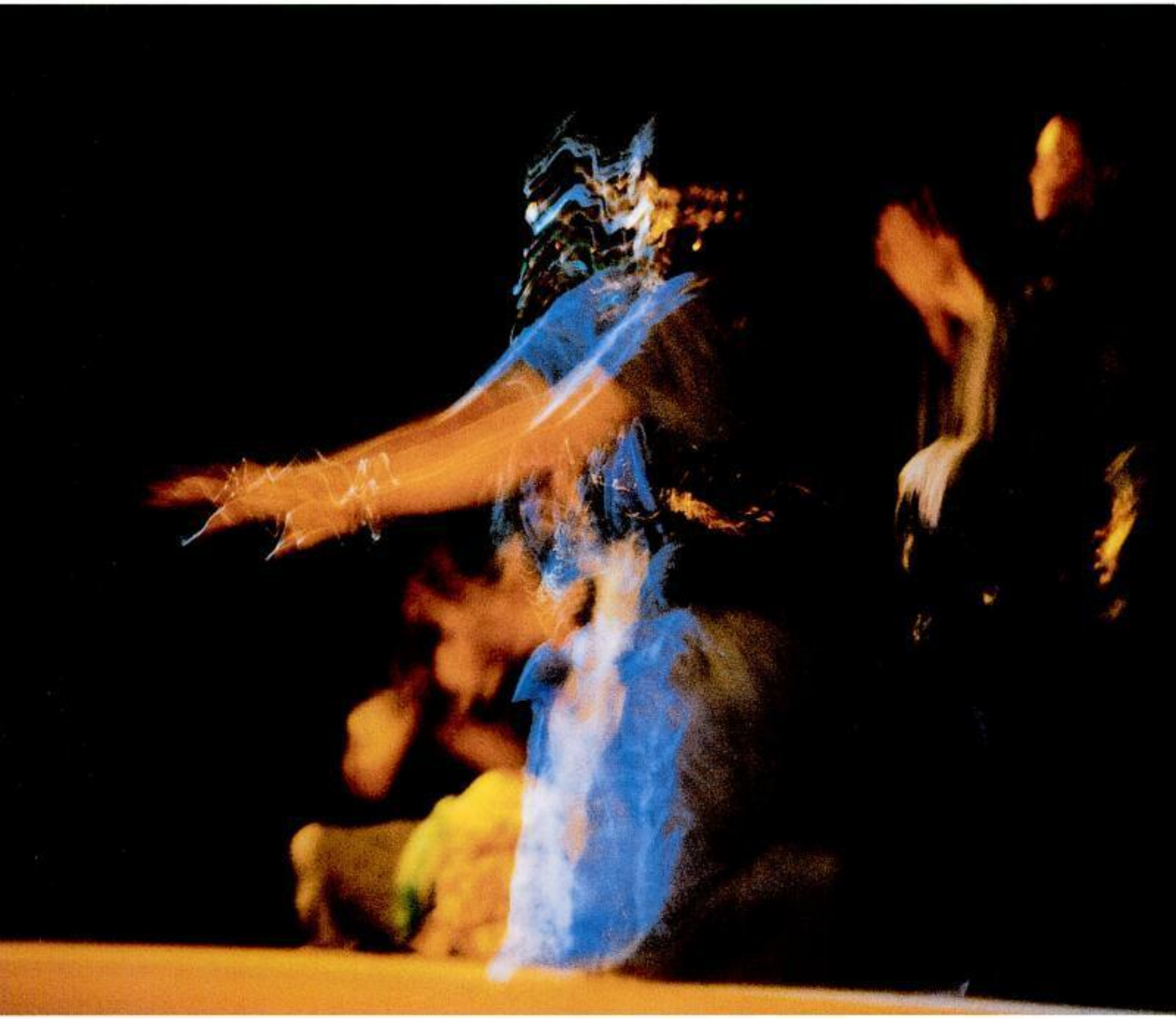


Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Danses de Goulmim, Festival des arts populaires de Marrakech

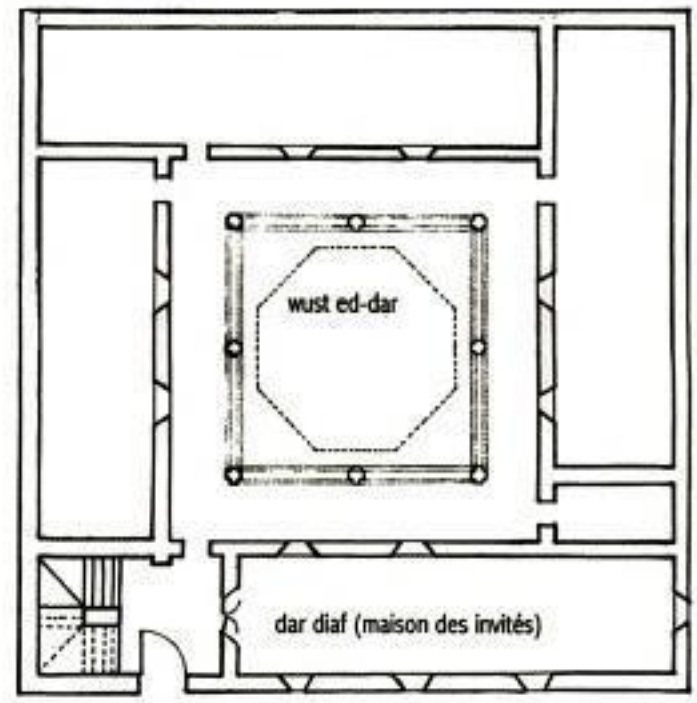
Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

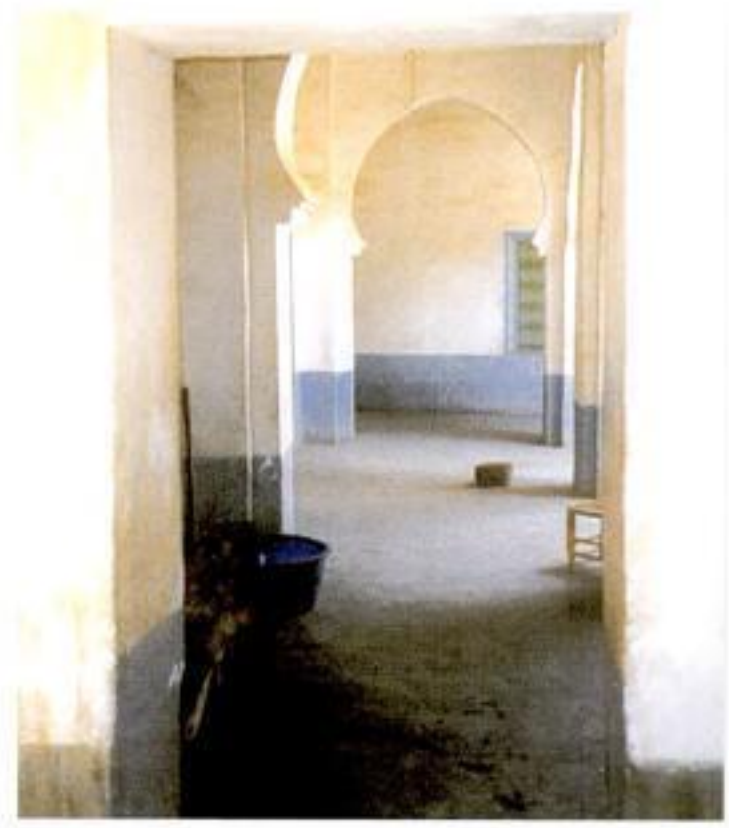
La génération des constructions actuelles, le modèle Dar Si El Haj (1961) et la sœur cadette Dar Si Ahmed (1983)



En haut à droite, plan schématique du Dar Si El Haj, Tiflit

Le modèle

La caractéristique essentielle de la construction actuelle réside dans l'abandon des étages. Toutes les nouvelles maisons rurales bâties dans des coffrages de pisé sont des constructions très simples. Extérieurement, elles se présentent comme des enclos dotés d'une seule porte et percés d'ouvertures sur une seule façade. De forme carrée, toutes s'organisent autour d'une cour centrale qui dessert trois à quatre grandes pièces rectangulaires. Dar Si El Haj est le modèle accompli d'une *tighremt* sans étages et sans tours. On retrouve la même distribution et la même ouverture centrale sur le ciel. *Dar diaf*, la « maison des hôtes?», est une salle indépendante desservie par l'entrée de la demeure familiale.



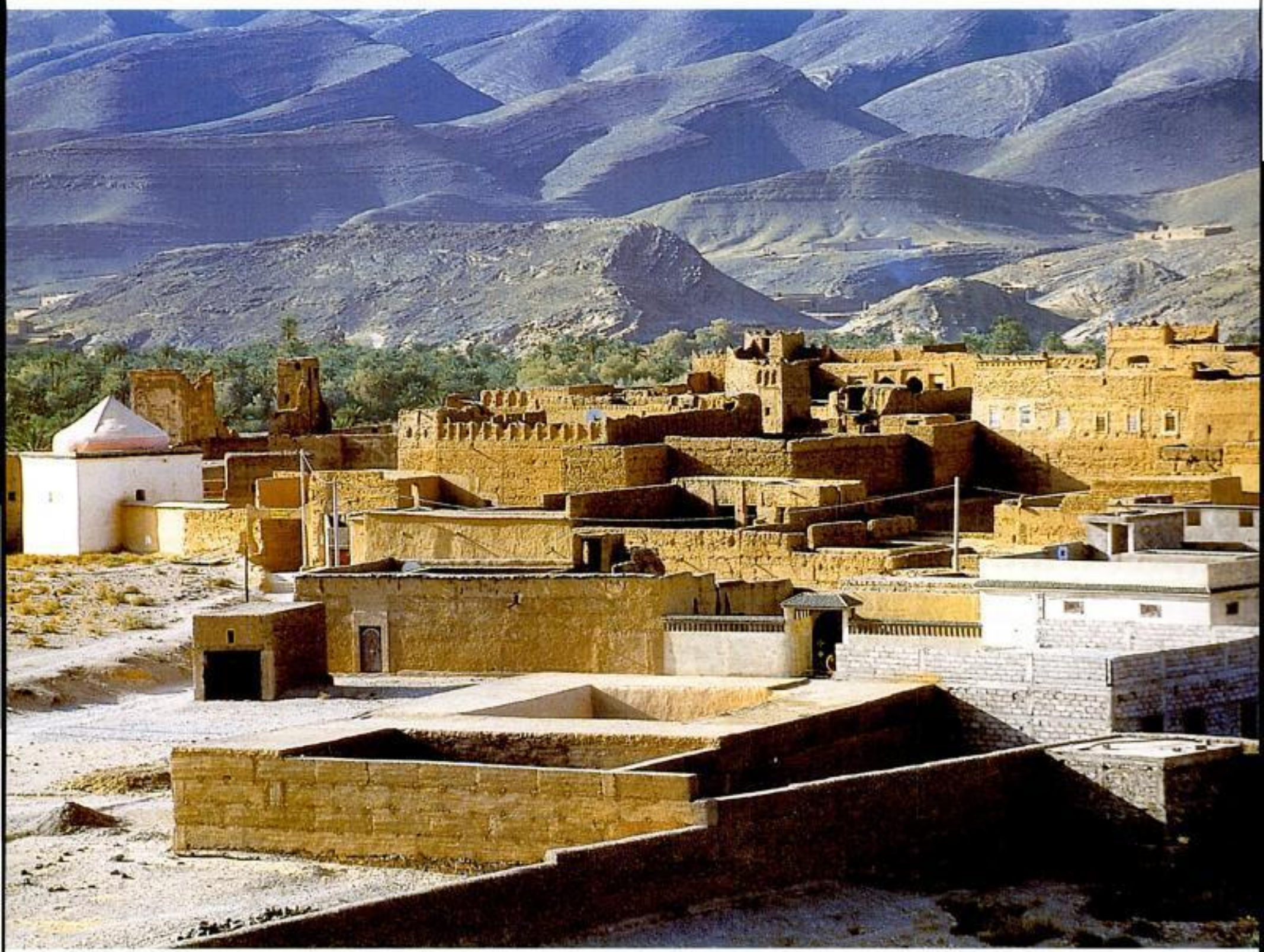
Cette maison est parmi les plus grandes et les plus belles constructions récentes. Le wust ed-dar est le domaine des femmes, tandis que dar diaf est le domaine des hommes et des étrangers. Ici la séparation est très nette ; l'entrée dessert d'abord dar diaf, qui est comme une annexe de la maison, puis le patio qui en est le centre. Cette disposition citadine est l'ultime évolution de dar diaf dans la région, c'est une tamesrite au rez-de-chaussée. L'espace dévolu aux animaux est désormais définitivement séparé de celui de la maison, l'espace du rez-de-chaussée s'impose au dépend des étages. Dar diaf est donc une salle à part ; des banquettes de bois et des matelas (sdadder), des tables basses rondes (mida), complétées par les coussins, les nattes (en plastique), la pendule et les portraits des illustres membres de la famille constituent le mobilier, comme dans l'ensemble du pays.

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Le marabout Sidi Abdellah Ben Ali, à Tamnugalt, récemment restauré (1998)

Éléments sous droits d'auteur

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

domaine de l'art. En privilégiant ici le regard globalisant face à la culture berbère – l'architecture, dans son site et dans son contexte social, considérée comme art total – les premiers résultats d'une ethno-esthétique jamais encore appliquée au champ berbère ont pu être donnés.

Les œuvres berbères ont été examinées dans une globalité et sans les détacher de la culture qui les avait enfantées. L'ethnologie a appris qu'il ne fallait pas considérer la répétition de motifs comme un décor recouvrant les objets et l'architecture, mais comme un réseau de signes ayant plusieurs niveaux de sens, fonctionnant sur plusieurs registres, et qu'une simple analogie avec le réel ne pouvait suffire à expliquer. La magie est apparue prégnante pour comprendre l'art berbère mais la magie n'est pas explicite. L'approche par le « concept de la notation du retrait » (la peur et la pudeur à dévoiler) a aidé à spécifier un rapport particulier à une des dimensions du sacré chez les Berbères, dimension perceptible dans l'art. On a pu voir dans certains rites une projection de valeurs positives sur un objet, sur la demeure, sur le grenier, afin de s'assurer l'abondance et la fertilité à venir dans un équilibre des forces du bien et du mal. Cela a été dit dès le premier quart du XXe siècle. Ce qui est nouveau est de faire le lien entre certaines pratiques rituelles et l'art. Ce qui apparaît nettement lorsque les manifestations artistiques sont rapprochées de leur contexte : alors on peut découvrir des critères ethno-esthétiques ou des critères esthétiques proprement berbères qui révisent les notions admises jusque-là. La propension que peut avoir un peuple non à décorer, mais à orner-protéger tout ce qu'il possède ou dont il désirerait s'assurer la prospérité, se perçoit ainsi dans l'art. Les signes omniprésents émanent d'une société et non pas du « réflexe » ou de la fantaisie d'un artiste.

Empruntant à la fois au visuel et à l'ethnologie, l'art peut commencer à être approché. Non à être parfaitement compris parce que s'ouvrirait peu à peu un code capable de le déchiffrer en partie, mais plutôt parce que le mode d'appréhension global est plus efficient que la connaissance par la ressemblance avec le réel. La méthode s'avère donc prometteuse en ce qui concerne l'art berbère, même s'il est encore prématuré de donner en guise de conclusion les concepts esthétiques berbères. L'essai à venir sur l'art berbère, en portant l'attention non seulement sur les objets mais aussi sur l'outillage mental et les démarches effectuées dans l'approche de ces objets, serait ainsi épistémologique. Ces objets que nous trouvons « beaux » sont utilisés et appréciés sur place. Aussi, si l'autochtone doit justifier verbalement ses préférences esthétiques, il va manifester dans ses réponses des critères de choix formulés par le verbe. L'interprétation commence avec l'explicitation et la traduction – et non le décodage – de ces critères par l'anthropologue, qui auparavant a regardé et étudié les œuvres. L'ensemble de ces critères constitue le canon ou esthétique du style étudié. Nous assistons ici au balbutiement d'une esthétique berbère, des critères sont apparus lors de la confrontation des deux analyses visuelle et contextuelle du premier et du second chapitres. Mais cela est encore insuffisant, il faudra retourner sur place et aiguiser les modes d'entretien. Car si l'art s'érode de plus en plus, comme le montrent certaines œuvres, la langue berbère, elle, est vivante, et la mémoire orale peut aider à retrouver des concepts peut-être oubliés du Beau berbère. Il conviendra donc dans un avenir proche de réitérer cette approche des critères esthétiques berbères pour aboutir au(x) canon(s) berbère(s).

Ici, seule l'enquête ethnographique permettra de vérifier ces prénotions pour les compléter. Peu à peu l'ébauche d'une ethno-esthétique de l'art berbère ou d'une anthropologie de l'art berbère apparaît. Certains concepts (disjonction, embryogenèse, projection spatiale, etc.) sont mis en valeur dans la complexité de la société qui les a générés. Alors la méconnaissance ancienne qui niait toute identité à l'art berbère (emprunts, naïveté, primitivisme, etc.) est remplacée par des critères propres capables de lui rendre toute sa spécificité.

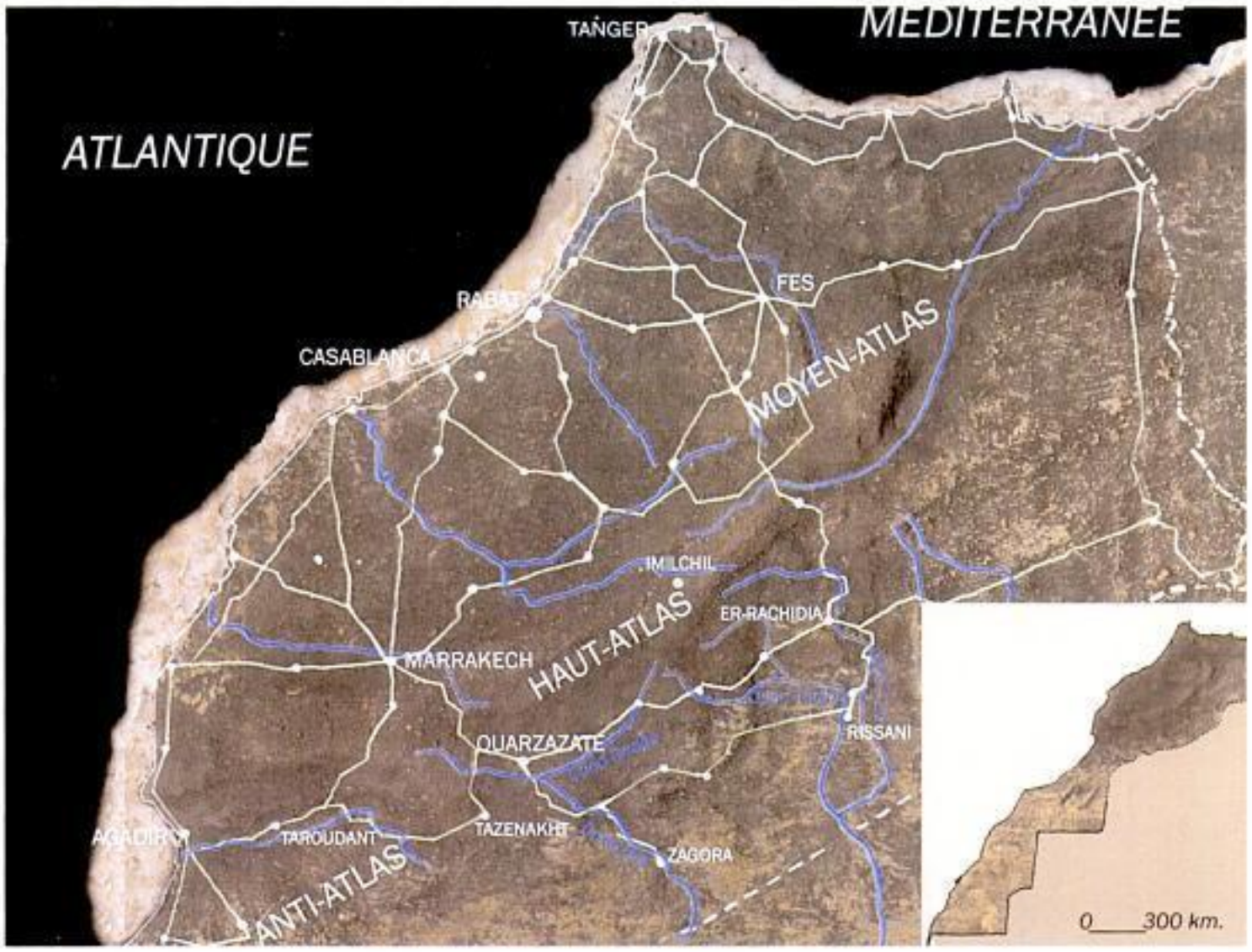
Éléments sous droits d'auteur

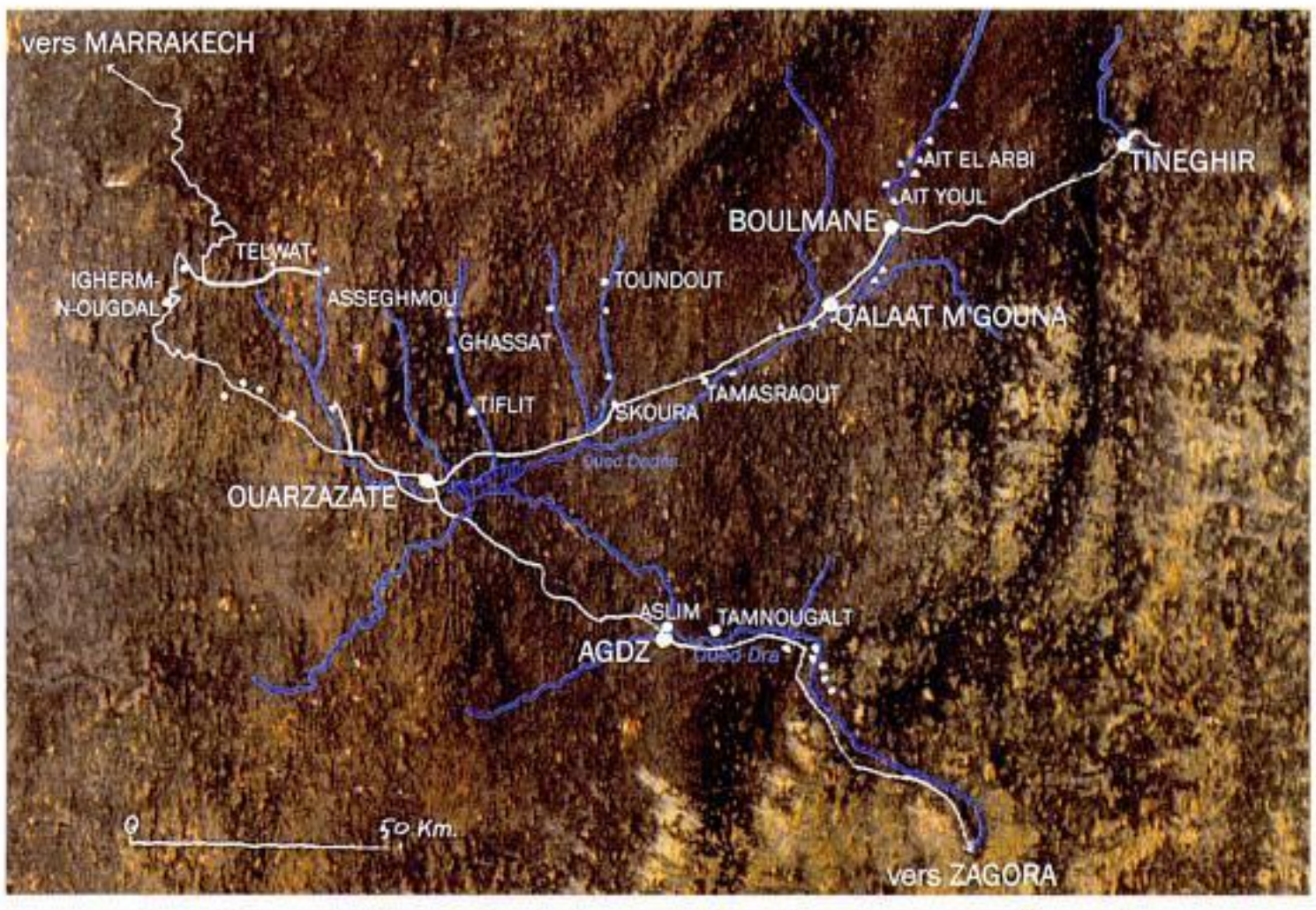
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Cartes des territoires visités





Au cœur de ces terres, profonds velours, coulent les oueds du Haut Atlas nourricier. De ces lignes d'eau, sources de vie, naissent les chemins des tighremts *et des* qsour, *gardiens de la richesse des hommes.*

Cartes établies par David Goeury à partir de maquettes façonnées avec les terres recueillies sur place.

Éléments sous droits d'auteur

NOTES

INTRODUCTION

1 Terrasse H., *Kasbas Berbères de l'atlas et des oasis (Les grandes architectures du Sud marocain)*, Horizons de France, Paris, 1938, p. 132. Architectures que l'historien est l'un des premiers à magnifier.

2 Terrasse H. & Hainaut J., *Les arts décoratifs au Maroc*, Henri Laurens Editeur, Paris, 1925, p. 11.

3 Jacques-Meunié Dj., *Architectures et habitats du Dadès, Maroc présaharien*, Klincksieck, Paris, 1962, p. 65.

4 Terrasse H., Hainaut J., 1925, *op. cit.*, p. 13.

5 Terrasse H., *op. cit.*, 1938, p. 79. Voir la critique de l'institution coloniale chez A. Laroui, in *L'histoire du Maghreb (Un essai de synthèse)*, Maspero, Paris, 1970, p. 9 ou chez M. Berdouzi in *Regards sur le Maroc : actualité R. Montagne*, C.H.E.A.M, Paris, 1986, p. 227.

6 Paris A., *Documents d'architecture berbère, sud de Marrakech*, Larose, Paris, 1925.

7 Catalogues d'expositions dans des musées et luxueux ouvrages qui font qu'aujourd'hui ceux qui fréquentent les librairies ou les expositions connaissent par les images ou les voyages, les architectures ou les bijoux de ces régions assez reculées, la plus récente et exhaustive pour ce Maroc rural est celle donnée dernièrement à Bruxelles, *Splendeurs du Maroc*, Musée Royal de l'Afrique centrale Tervuren de Bruxelles, Éditions Plume, Paris, 1998, 400 pages, mais il existe des publications allemandes, suisses ou américaines le plus souvent liées à des volontés de collectionneurs privés.

8 In *De l'extrême Occident : tapis et textiles du Maroc*, Musée de Washington, 1980, p. 60.

9 J'avais fait d'abord l'hypothèse de considérer cet art comme africain, ce qui m'avait fait prendre conscience de sa « méconnaissance?». Néanmoins, même s'il y a des rapports à établir avec l'Afrique, il ne faut pas oublier que cette culture est également méditerranéenne. Le voyage au Mali accompli à l'été 1995 m'a fait prendre conscience de la faiblesse de cette hypothèse première. Désormais j'envisage cette culture, autonome, même si africaine de la Méditerranée à bien des égards.

10 L'architecture telle qu'elle vient d'être définie est un lieu de synthèse. Marcel Mauss affirme que « l'architecture est un art total », qui commande et porte en lui tous les arts. Il classe l'habitation – et non l'architecture – dans *les industries de protection et de confort* (qui viennent dans sa classification après les *industries d'acquisition* et après *les industries de production*). » Phénomène essentiellement arbitraire, précisait-il, l'habitat caractérise une civilisation plutôt qu'un territoire déterminé. L'architecture apparait comme l'art type, créateur par excellence », et auparavant : « Tous les phénomènes esthétiques sont à quelques degrés des phénomènes sociaux. » *Manuel d'ethnographie* , Payot, Paris, 1947, respectivement pp. 73-108 et p. 85. L'architecture faisant ainsi référence à l'art de bâtir, renvoie du même coup aux techniques et aux procédés, c'est-à-dire aux Hommes qui édifient et au savoir-faire (pas seulement des spécialistes). Partant du présupposé de l'*architecture* comme art total, l'art ce ces régions est étudié ici dans les architectures qui le portent ou l'abritent, car à travers lui c'est la société qu'elles représentent qui est donnée à voir.

11 Expression définie par J. Duvignaud : « L'étendue vivante est le lieu de nos manifestations les plus simples (manger, chasser, faire l'amour, accoucher, mourir) – et mieux vaut réserver le mot d'espace à cette nature non encore façonnée et violée par une société, étendue qui varie avec des univers particuliers et différents entre eux… » in *Fêtes et civilisations*, Actes Sud, Arles, 1991, p. 16.

12 Une exception, la très récente publication de Makilam : *Signes et rituels magiques des femmes kabyles* (Édisud, Aix-en-Provence, 1999) qui considère globalement cette culture et en recherche les « valeurs intrinsèques ». Elle use du vocable *art* et renvoie aux pratiques qui font que les mêmes motifs apparaissent sur les tissages, les poteries, les peintures corporelles et les murs des intérieurs kabyles.

CHAPITRE I

13 « L'art le plus élémentaire de la plastique est évidemment le dessin graphique, qui, même quand il porte sur un volume, est toujours réductible à un dessin en plan » et « Un dessin est composé d'un certain nombre de traits qui concourent à l'établissement d'un motif » : définitions éclairantes données par M. Mauss dans son *Manuel d'ethnographie*, Payot, 1947, respectivement aux pages 103 et 104; nous revenons dans le troisième chapitre sur le vocable «?signe?», en explicitant davantage l'hypothèse évoquée ici.

14 Laoust-Chantréaux G., *Kabylie côté femmes (la vie féminine à Aït-Hichem, 1937-39, notes d'ethnographie)*, Édisud, Aix-en-Provence, 1990, p. 40.

15 Bourdieu P., « La maison ou le monde renversé » in *Le sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, pp. 449-451.

16 Pour des commodités de présentation, les particularités du détail à l'extérieur et à l'intérieur des bâtisses profanes et de certains lieux saints, leurs entrées, les portes, puis leurs murs et leurs plafonds sont donnés à voir et sont analysés comme détachés de l'architecture qui les contient. Rappelons cependant que s'il y a nécessité d'abstraire en ce moment premier d'analyse plastique ou visuelle, les *signes et motifs décoratifs* ne doivent pas être coupés dans l'esprit du lecteur du milieu qui les a engendrés.

17 Jacques-Meunié Dj., 1962, op. cit., in « Formes et décor », p. 65-75.

18 Terrasse H., *Introduction* au précieux ouvrage de B. Maslow, *Les mosquées de Fès et du Nord du Maroc*, Hautes Études Marocaines, Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1937, p. XXIII.

19 Doutté É., *Magie et religion dans l'afrique du Nord*, Jourdan, Alger, 1908, Maisonneuve & Geuthner, Paris, 1984, p. 143, dit encore pour expliquer la *main de Fatma (khamsa)* : « dessinée [elle] figure la main projetée en avant les doigts ouverts », *Ibidem*. Soulignons que E. Doutté emploie le verbe *figurer* dont les connotations renvoient à la fois au dessin par les traits (signes réunis), et à la figure (la face, le visage), ce qui renvoie bien au rapport particulier que le Berbère entretient avec le monde de la magie *licite* et *illicite* comme nous le verrons dans la dernière partie.

20 Laoust É., « L'habitation des transhumants du Maroc central, 1 : la tente et le douar », Hespéris T X, Fasicule 2, Larose, Paris, 1930, p. 188.

21 *Idem*, p. 205.

22 Ricard P. 1924-1976, *op. cit.*, Tome 2 (*Le Moyen Atlas*), p. 65.

23 Les grands-mères font souvent le geste d'appliquer le doigt sur la joue, près de l'œil, pour signifier « *prend garde à toi !* », *l'œil est dans ce geste associé à la main.*

24 Ricard P., *Pour comprendre l'art musulman dans l'Afrique du Nord et de l'Espagne*, Hachette, 1926, p. 76.

25 Champault D. et Verbrugge A. R., *La main, ses figurations au Maghreb et au Levant*, Catalogue du Musée de l'Homme, Paris, 1965, p. 9.

26 Ricard P., 1926, *op. cit.*, p. 74.

27 Doutté E., *op. cit.*, p. 83.

28 *Idem*, p. 151.

29 Huet K. & Lamazou T., *Sous les toits de terre*, Belvisi-Al Madaris, Casablanca, 1988, 82 planches, dont 13 sur les plafonds peints.

30 *Idem*, les deux citations sont extraites respectivement des pages 30 et 17.

31 Goldenberg A., *Bestiaire de la culture populaire musulmane et juive au Maroc*, Édisud, Aix-en-Provence, 2000.

32 Panofsky E., *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident (Renaissance and renascences in Western Art, 1960)*, Flammarion, Paris, 1976, et plus particulièrement le Chapitre II intitulé *La Renaissance et les renaissances*, p. 53-95.

33 *Idem*, p. 85.

34 Ibn Khaldun, *Discours sur l'Histoire Universelle (Al-Muqaddima)*, traduction de V. Monteil, T. 2, Beyrouth, 1968, p. 816-817.

35 « Tant qu'une ville n'est pas complètement organisée et que sa culture sédentaire n'est pas parfaite, les gens ne pensent qu'à l'indispensable, c'est-à-dire avant tout à la nourriture – aux grains. Mais le jour où la ville est une cité (...), le surplus sert à procurer le luxe (...). Aussi les arts seront-ils d'autant plus raffinés et divers qu'ils seront réclamés par la richesse et le luxe d'une civilisation supérieure », *Ibidem*.

36 Loviconi A., Belfitah D., Catalogue de l'exposition tenue au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie., Paris, 1991 : *Regards sur la faïence de Fès*, Édisud, Aix-en-Provence, 1991.

37 La présence d'une importante communauté juive extrêmement active, réputée pour son savoir-faire, est attestée ; cependant, nous basant sur les traces laissées par le passé dans le mobilier, les boiseries et autres éléments d'architectures rencontrés sur place puis dans les collections privées, nous n'avons pas pu approfondir cette thèse.

38 Tous ces objets peuvent facilement se transporter et aisément influencer un peintre-décorateur.

39 Berque J., Pascon P., *Structures sociales du Haut-Atlas* (suivi de *Retour aux Seksawa*), réédition augmentée de 1955, P.U.F., Paris, 1978, p. 444.

40 *Idem*, p. 446.

41 *Ibidem*, Toutefois, il y a quelque chose d'artificiel à prélever ainsi cette phrase de conclusion sur cette forme d'*acculturation* qui définirait les sociétés du Haut Atlas.

42 Car quelle société peut se prétendre *pure*?

43 *Ibidem*, p. 448.

CHAPITRE II

44 Choisir en effet d'étudier cette région du Maroc, être contrainte de relever par soi-même les demeures pour dessiner les plans de l'extérieur mais également de l'intérieur niveau par niveau, et réfléchir à un site dans son ampleur ont permis de séjourner dans les régions et de ce fait, d'engager la conversation. Ce qui a amené

Éléments sous droits d'auteur

à vouloir interroger ceux qui, d'une part, avaient construit la demeure, et ceux qui, d'autre part, avaient passé la commande (du moins la descendance).

45 Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole (I. Techniques et langages)*, Albin Michel, Paris, 1964, p. 252.

46 Hensens J., entretien du 20 avril 1995, Arles.

47 Hensens J., *Qsours et qashas du Maroc (réflexion sur l'évolution de l'Habitat rural traditionnel)*, Aga Khan, Genève, 1986, p. 22.

48 Un troisième type de production est de faire sans l'artisan mais en l'imitant. Ce qui revient à faire avec les moyens de l'homme du commun, même si cela donne plusieurs types de travaux, plusieurs niveaux de technicité, l'art des plafonds peints observé dans la Vallée des Aït Bou Guemmez donne en un même lieu plusieurs niveaux (il s'agit de plusieurs peintres) de travail. Dans ce cas-là, on peut effectivement parler d'art populaire, l'artisan-paysan rencontré par Huet et Lamazou, *op. cit.*

49 Le Tourneau R., *Fès avant le Protectorat (Etude économique et sociale d'une ville de l'Occident musulman)*, S.M.L.E. et H.E.M., Casablanca, 1949, Éditions Laporte, Rabat, 1987, p. 357.

50 Golvin L., *Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord*, Tunis, 1957, p. 1-2.

51 Encore que cela soit à nuancer, de manière officieuse les femmes des villes ont toujours participé à l'élaboration de l'objet produit, il ne faudrait pas négliger en effet des allers et retours forts intéressants : « Les hommes et les femmes se complètent [à Fès] dans le processus de fabrication. Les caftans de soie sont d'abord dessinés par une femme qui décide du tissu et de la coupe avant de le broder elle-même, puis elle le confie à un artisan qui le coud et ajoute les passementeries en lisière. De même pour les babouches en cuir : les hommes coupent les différents morceaux, les transmettent aux femmes qui les brodent avant de les leur rendre pour les coutures d'assemblage », Mernissi F., *Rêves de femmes (Une enfance au harem)*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 273.

52 Golvin L., *op. cit.*, p.?2-3..

53 « ...comme la langue elle-même, [l'art berbère] a dû, bien souvent, être conservé par les femmes qui, moins que les hommes voyaient la ville, qui surtout ne pouvaient rien apprendre des techniques citadines. Comme les dialectes, l'art a pu reculer lorsque le pays soumis à quelque puissant monarque, s'ouvrait à l'influence de la civilisation urbaine. Mais pendant les longues et obstinées révoltes de tous les pays berbères, les femmes étaient seules à pourvoir aux besoins de la vie : les vieilles techniques, un instant fléchissantes, retrouvaient leur entière domination », Terrasse & Hainaut 1926, *op. cit.*, p. 17.

54 Golvin L., *op. cit.*, p. 3. Nous revenons dans le quatrième chapitre sur ces présupposés d'art populaire, d'art rural, etc. Il faut se méfier de tout ce que recouvrent ces termes.

55 Mernissi F., *Le Maroc raconté par ses femmes*, SMER, Rabat, 1984.

56 Vandenbroeck P. (sous la direction de), *Azetta, l'art des femmes berbères*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Ludion, Gand-Amsterdam/Flammarion, 2000.

57 « ... la femme, être lunaire du genre humain, se révèle être au cours du déroulement de sa vie, de sa naissance à la mort, une potière de l'enfant, une nourricière puis une tisseuse des liens vivants de sa progéniture », Makilam, *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, Édisud, Aix-en-Provence, 1999, p. 16.

58 En général, un siècle et demi.

59 Paris A., *op. cit* et Jacques-Meunié Dj., 1962, *op. cit.*, ont donné des renseignements sur certains peintres décorateurs célèbres de ces régions. Ces données bibliographiques nourrissent la conversation avec les *maalmine*. Ils les connaissent souvent parce qu'il s'agit de leur formateur ou de celui de leur père dont ils détiennent le savoir mais ils les connaissent mal. La légende a le plus souvent remplacé les faits réels.

60 Jacques-Meunié Dj., 1962, *op. cit.*, p. 78 et Terrasse 1938, *op. cit.* p. 80.

61 *Idem*, p. 79.

62 Ce qui dans ces régions où régnaient de hauts dignitaires n'est pas inhabituel, on faisait venir de Marrakech, de Taroudant, du Tafilalet, les artisans capables d'édifier des demeures seigneuriales. Tamnougalt dans le Draa en est un exemple fameux : des vestiges datant du XVIe peuvent aujourd'hui encore y être admirés.

63 Paris A., *Documents d'architecture berbère (Sud de Marrakech)*, Larose, 1925, p. 9. Le *maalem* y est présenté comme un *décorateur* qui a un sens exceptionnel de l'espace; il a décoré au plâtre et peint de nombreuses pièces de réception.

64 *Idem*, p. 11.

65 *Ibidem*, p. 12.

66 Ce nom à redoublement frappe l'oreille, cet artisan fameux ne serait-il pas originaire des communautés du pays Seksawa implantées depuis huit siècles au moins dans la vallée éponyme du Haut Atlas ? Cf. J. Berque, *op. cit.*, p. 18-19.

67 Jacques-Meunié Dj., 1962, *op. cit.*, p. 79.

68 Nous renvoyons ici à la réflexion de J.-F. Clément à propos de l'artisanat de la ville : « Il est temps maintenant, écrit-il, que quelqu'un écrive l'histoire détaillée de cet artisanat en utilisant toutes les sources possibles et commence aussi une réflexion à la fois sociologique et esthétique sur ce groupe de créateurs. (...) [Si] le groupe s'est fortement accru dans la décennie 1920, la crise de 1930 va faire sentir ses effets en 1934 et surtout en 1940. Les revenus vont baisser très vite et les mentalités changeront. Les apprentis désormais se lancent dans cette activité de précision et de goût sans motivation, essentiellement pour trouver un dérivatif au chômage (...). On est loin de l'aristocratie artisanale du début du siècle » (« Le thème de l'œil chez Boujemaâ Lakhdar, mu'allim d'Essaouira (Maroc) » in *Annuaire de l'Afrique du Nord 1993*, C.N.R.S., Aix-en-Provence, 1995, p. 97.)

69 « *Les mains [dans mon travail], c'est la tête qui les guide* » le mot est de l'artisan Si M'bar'k; on peut aussi le traduire par « *l'esprit guide mes mains* ».

70 Voir *Juifs parmi les Berbères*, photographies d'Elias Harrus réalisées au Maroc entre 1940 et 1960 et présentées au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris du 7 octobre 1999 au 2 janvier 2000, voir aussi entres autres Rabaté M.-R. & Goldenberg A., *Bijoux du Maroc. Du Haut Atlas à la Méditerranée depuis le temps des juifs jusqu'à la fin du XXe siècle*, Édisud-Eddif, Aix-en-Provence-Casablanca, 1999.

71 Eté & hiver 1994, été & hiver 1995, hiver 1997, printemps 2001.

72 Entretien du 27 et 28 décembre 1994, Tazenakht.

73 Focillon H., « Éloge de la main », pp. 104-128, in *La vie des formes*, P.U.F., Paris, 1943, p. 104.

74 Essayad A. 1995, *op. cit.*, p. 104; et Conférence à l'Institut du Monde Arabe à Paris, le 13 juin 1996.

Chapitre III

75 Camps G., *Les Berbères (mémoire et identité)*, Éditions des Hespérides, 1980, Éditions Errances, Paris 1987, p. 30; désigne les pierres sculptées capsiennes rarissimes du gisement tunisien d'El Mekta, qui renvoient à des têtes ou des figurines humaines taillées dans des blocs de calcaire tendre, et également à des gravures qui ont pour support des plaquettes calcaires ou de la coquille d'autruche.

76 *Ibidem*.

77 *Idem*, p. 11.

78 *Idem*, p. 199.

79 « Les groupes berbères ne sont pas fermés à toute innovation, bien au contraire, ils savent parfois les assimiler avec une étonnante rapidité, mais ils savent aussi les conserver à tel point que bien des produits ou des techniques, dont on peut suivre historiquement l'implantation en Afrique du Nord, sont devenus aujourd'hui authentiquement *berbères* », *Ibidem*.

80 La schématisation géométrique n'est pas le résultat d'une longue évolution, elle s'opère plutôt quasi instantanément comme l'a montré la frise d'oiseaux d'un vase découvert à Tiddis : « La potière a commencé par figurer trois canards bien reconnaissables qui cèdent bientôt la place à des triangles munis d'appendices représentant la tête et le bec; ces appendices ne deviennent ensuite que de simples crochets », *Idem*, p. 210.

81 *Idem*, p. 174-175.

82 *Ibidem*.

83 *Idem*, p. 176.

84 Servier J., *Tradition et civilisation berbères (les portes de l'année)*, Laffont, 1962, pp. 10-14.

85 Vandenbroeck P., *op. cit.*, 2000, et notamment l'article « Des millénaires d'art textile », pp. 41-81.

86 « Parce que le style berbère est une version parmi d'autres d'un système néolithique plus ancien à idéogrammes largement répandu [dans le monde], l'interprétation de ce style ne doit pas uniquement être cherchée dans la culture berbère », *Idem*, p. 80.

87 « En dépit de la disparition de son extériorisation religieuse, ce système subsista, surtout parmi les femmes, puisque ces tâches leur étaient confiées. C'est ainsi que ces pratiques et leur fond symbolique se perpétuèrent; voilà pourquoi nous observons toujours dans les campagnes nord-africaines (et dans d'autres lieux) de ce XXe siècle des rites et des coutumes tels que le tissage qui ont vu le jour il y a des milliers d'années (...) [L'art berbère] plonge ses racines dans une culture de paysans et de bergers qui remonte au néolithique », *Idem*, p. 79.

88 Laoust-Chantréaux G., 1990, *op. cit.*, p. 49-50; nous renvoyons aux planches des deux livres donnés dans la bibliographie.

89 Servier J., *op. cit.*, p. 336-337.

90 *Ibidem*, p. 337.

91 *Idem*, p. 438.

92 Hammoudi A., *La victime et ses masques (Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb)*, Paris, Seuil, 1988.

93 Cf. les propos d'A. Khatibi à ce propos, *Du signe à l'image (Le tapis marocain)*, Éditions LAK International & SMER, Casablanca, 1995, p. 156.

94 La recherche anglo-saxonne compte néanmoins quelques chercheurs qui poursuivent des investigations ethnographiques autour des arts traditionnels au Maroc. S. Forelli et J. Harries ont co-signé une réflexion sur l'évolution du tissage dans le Moyen Atlas et la région de Khémisset (évolution face à la modernité, notamment phénomène de l'argent comptant et ses effets sur les petites économies rurales). Si ce type d'écrits pose effectivement les questions contemporaines, il est malheureusement beaucoup trop enclin à l'ethnocentrisme. Le tapis est par exemple considéré comme le *seul objet de luxe* que la tisseuse offre à son foyer. « La tisseuse habile connaît tous [les dessins] de motifs, elle les mélange par cœur avec son imagination pour offrir un beau décor à sa famille... » : cette idée du *beau qui rapporte de l'argent* est relativement récente sur le territoire rural marocain. Elle marque une évolution des choix esthétiques contemporains et n'est peut-être pas suffisamment mise en valeur dans ces travaux alors que le *goût* des chercheurs pour les tapis est constant. Les tapis rapportent aux femmes qui sortent du foyer tout en préservant leur réputation, elles créent donc pour la vente et peu à peu se perdent les significations dont étaient chargées les tapis (et l'art en général); cette enquête ethnographique portant sur l'évolution peut également renvoyer à une évolution du rapport avec l'*art*.

95 Othmani M. et al., *Tizerzai, la fibule au Maroc* (collection Parures et bijoux traditionnels du Maroc) T.1, Edition Sicopa, Milan, 1987.

96 Rabaté M.-R., *Les bijoux du Sud marocain (Essai d'interprétation de leurs formes et de leurs décors)*, René-Descartes, 1972 qui en partie a été très récemment publiée chez Édisud-Le Fennec, 1996 et 1999.

97 Othmani M., *op. cit.*, p. 49.

98 Ou du moins celle du siècle puisque depuis les années

Éléments sous droits d'auteur

soixante-dix on ne fabrique pratiquement plus les bijoux que pour le touriste.

99 « Les classifications formalistes, morphologiques (…) établies à partir de critères qui sont les nôtres n'ont rien d'africain. Elles restent très théoriques. On se heurte toujours à des quantités d'exception telles que la règle ne tient plus », Leiris M., *Au delà d'un regard (entretien sur l'art africain par Paul Leberr)*, La bibliothèque des Arts, Lausanne, 1994, p. 49.

100 Boughali M., *La représentation de l'espace chez le Marocain illettré*, Anthropos, Paris, 1974.

101 *Ibidem*, p. 132-133.

102 *Idem*.

103 *Ibidem*, p. 133-134.

104 Bourdieu P., *op. cit.*, p. 442.

105 Dans cette dernière catégorie les travaux de Morin-Barde M. : *Coiffures féminines du Maroc au sud du Haut Atlas*, Édisud, Aix-en-Provence, 1990, de très belles photographies de l'auteur effectuées quarante ans avant leur édition (complétées par le dessin) forment le corps d'un compte-rendu ethnographique sur les peintures corporelles au *harkus* du Haut Atlas et des zones présahariennes et lancent ainsi des pistes de recherches.

106 Ricard P., *op. cit., Vol. II : Le Moyen Atlas*, p. 7-9.

107 Ministère de l'Artisanat et des Affaires Sociales, *Le Nouveau Corpus*, Casablanca, 1989-1990, 6 tomes ; Projet *Coopart. Tapis du Haut Atlas, Le monde d'expression dans les tapis du Haut et du Moyen Atlas, Les tapis marocain, passé présent avenir*, Casablanca, 1986/1988, 5 tomes.

108 Subventionnées par le gouvernement (il en est ainsi pour les coopératives d'Azrou, Midelt, Ouarzazate, Tazenakht, Tiznit, etc.) qui est ainsi le garant qu'une ligne traditionnelle sera suivie.

109 Voir M'rabet K., *Peinture et identité (l'expérience marocaine)*, L'Harmattan, Paris, 1987 ; dans cette mouvance, il faut signaler les revues *Souffles* (1967) et *Intégral* (jusqu'en 1973), etc., les livres de Abdelkébir Khattibi dont celui qu'il consacra au peintre *Ahmed Cherkaoui, l'envol des racines*, éd. Shoof, Casablanca, 1976, qui *questionne le signe* en travaillant sa peinture à partir de *ses racines* du Moyen Atlas.

110 Sijelmassi M., *op. cit.*, p. 29.

111 *Idem*, p. 22.

112 Après les docteurs (en médecine) Paris A. et Herber J. qui sillonnèrent le Maroc dans les années vingt et trente, l'auteur est également un médecin qui s'improvisa ethnographe avec succès. Sur un agrandissement photographique standard était placé un papier transparent qui permettait de relever le calque des lignes et des motifs des tatouages des hommes et des femmes rencontrés. Les dessins furent classés ensuite selon leur situation corporelle et selon deux concepts visuels spatiaux dont nous rendons compte ci-après.

113 Un numéro d'*Horizons maghrébins* a consacré une publication autour de l'art textile : « Création et tradition dans les arts textiles populaires en Méditerranée » (Université de Toulouse Le Mirail, 1994), réunissant une série d'articles prometteurs ; de même l'article de Rassam A., « les ouvrières silencieuses (les femmes et la production artisanale au Maroc) », in *De l'extrême Occident : tapis et textiles du Maroc, op. cit.*, Musée de Washington, 1980, p. 68-74.

114 Sijelmassi M., *op. cit.*, p. 24.

115 Il a été fait l'hypothèse que ces *lettres-signes* soient employés dans les répertoires artistiques : « Les chercheurs qui se sont penchés aussi bien sur le tatouage que sur le tissage ont procédé à une traduction littérale des noms sans aucun effort de recherche linguistique. », note A. Khatibi in *Du signe à l'image (Le tapis marocain)*, Éditions LAK International & SMER, Casablanca, 1995, p. 144.

116 Nous renvoyons donc aux essais sémiotiques de U. Eco et notamment *Le signe (histoire et analyse d'un concept)*, Labor, Bruxelles, 1988, p. 161-162, aux ouvrages de J. Borella, *Le mystère du signe (histoire et théorie du symbole)*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1989, ou de Faïk-Nzuji C., *Symboles graphiques en Afrique noire*, Karthala, Paris, & C.I.L.T.A, Louvain, 1992.

117 Éco U., *Sémiotique et philosophie du langage*, P.U.F., 1993, p. 197.

118 Pour reprendre un titre employé par M. Sijelmassi dans son livre, par exemple : *Des signes porteurs de symboles*. Titre riche qui ne répond cependant pas à tous les niveaux de lecture des motifs.

119 Eco U. 1993, *op. cit.*, p. 203.

120 Ainsi certains motifs de brique crue se retrouvent en Orient (Iran, Syrie, Yémen actuels) mais aussi dans les frises lombardes du XII' siècle (Italie), ou encore à Tozeur (Sud tunisien), et également, en quittant cette fois le monde méditerranéen, au Mexique (pour ce qui est du motif cruciforme). Voir également Joachim & Rottier, *Ibiza, le palais paysan (Essai sur les formes et les techniques de l'habitat archaïque)*, Bruxelles, 1984, p. 21.

121 Entre 1949 et 1951, Dj. Jacques-Meunié a interrogé les *maalmine* du Dadès pour répertorier les noms des motifs. Ils ont été réexaminés à la lumière de cette question : existe-t-il d'autres dénominations, moins techniques, qui révéleraient d'autres significations ?

122 Le *maalem* Bou Souksou a employé le terme arabe de *l'-mandhar* pour parler des décors : ils sont, pour lui, construits *li l'-mandhar*, c'est-à-dire *pour qu'on les contemple*.

123 *Warda bi qtaïb, la fleur au poinçon*, un terme faisant également référence à la passementerie.

124 Voir notamment les travaux de Yacine T., *Les voleurs de feu (Eléments d'une Anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie)*, La découverte/Awal, 1993 ; Jouad H., *Le calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère, rythme, nombre et sens*, Paris-Louvain, Peeters, 1995 ; Rosving Olsen M., *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Cité de la Musique/Actes Sud, 1997.

125 Khatibi A., *Du signe à l'image (Le tapis marocain)*, Éditions LAK International & SMER, Casablanca, 1995, p. 159.

126 Ramirez & Rolot, *Tapis et tissages du Maroc (une écriture du silence)*, ACR Édition, Paris, 1995, p. 68.

127 « Dans la région de Chélif, chez les Bani Merahba, lorsque toutes les moissons sont terminées, le maître du champ coupe une centaine des derniers épis qu'il tresse pour les suspendre ensuite dans la maison jusqu'à l'année suivante. À ce moment, la nouvelle gerbe prendra la place de l'ancienne qui sera mêlée aux semences. » J. Servier, *op. cit.*, p. 317.

128 Laoust É., *Mots et choses berbères*, Challamel, Paris, 1920. « La jeune fille [fraîchement mariée] conserve pour elle le blé qui se trouvait dans le plateau de fiançailles. À l'époque des labours, elle le sème à côté et à l'écart du champ de son père, moissonne l'été venu, bat et donne en offrande aux enfants le produit de la récolte. » L'épisode du *Asgurt* est relaté in *Noces Berbères (Les cérémonies du mariage au Maroc). Textes bilingues et documents inédits*, Édisud, 1993, p. 57.

129 Harris W. B., « The Berbers of Marocco », in *Journal of anthropology Institute*, 1898, p. 68.

130 Doutté E., 1908, *op. cit.*, p. 519.

131 *Ibidem*.

132 « Le tas de blé sur lequel ont été tracées une spirale et une croix à branches égales représente le monde. (...) Les moissonneurs suspendent une outre à un trépied fiché dans le tas de grains ; l'outre doit être noire et pleine d'eau. Le but n'est pas tellement défini, les paysans disent que le grain '*gardera sa force et que tout le monde en profitera*'. Le tas de grain représente le monde, et l'outre le ciel fécondant la terre. » Servier J., *op. cit.*, p. 329.

133 Le « cycle de la vie et de la mort des hommes, correspondant harmonieusement au rythme de la vie des champs, peut nous expliquer l'identité presque constante que nous avons constatée entre les rites de passage et les rites agraires. », *Idem*, p. 354. Cf. également les travaux sur la nourriture et les céréales en particulier ceux de l'ethnologue Christine Armengaud pour le catalogue de l'exposition *Le diable sucré (gâteaux, cannibalisme, mort et fécondité)*, Paris, Éditions de la Martinière, 2000.

134 « Mout, mout ya feddana, ya sobh'an men la yamout, qader bach moulana yahyik », rapporté par H. Basset, « Les rites du travail de la laine à Rabat » in *Hespéris*, 1922, p. 158.

135 « Squinak f-dunia, squina f-lakhra », *Idem*, p. 156.

136 À la même saison et aux mêmes moments, chaque année, « pour inaugurer les labours, pour célébrer un mariage ou pour ourdir un métier à tisser, le moment choisi est la lune croissante : pendant cette période, en effet, le mariage conclu sera heureux, le tissage égal, les épis nombreux dans le sillon serrés comme la laine sur un métier à tisser. En Kabylie l'enfant est considéré comme un épi de blé… », Servier J., *op. cit.*, p. 162.

137 Servier J., *Idem*, p. 303 ; il ajoute encore : « La moisson est un commencement parce que la mort des céréales est le premier terme d'un cycle évolutif qui passe, après différents épisodes, par l'enfouissement dans le champ labouré, pour aboutir à la résurrection du printemps », *Ibidem*.

138 Nous savons également que M. Boughali a observé ce rite à deux reprises à Marrakech et à Bzou en 1970, nous renvoyons à sa démonstration, *op. cit.*, p. 125 et p. 216 de l'édition Afrique-Orient, Casablanca, 1988.

139 Ramirez & Rolot, *op. cit.*, p. 142.

140 *Idem*.

141 *Ibidem*.

142 Gast & Assié, *Des coffres puniques aux coffres kabyles*, C.N.R.S., Paris, 1993, p. 138-147. Eléments géométriques de base, ornements plus composés, inventaire des différentes familles typologiques de motifs et leur analyse formelle selon les techniques et les matériaux utilisés.

143 *Idem*, p. 150. Plus loin il est écrit « des réflexes à défaut de pensée », p. 170.

144 *Idem*, p. 169.

145 A. Khattibi et A. Amahan ont dans les premières pages de l'ouvrage montré combien il était « méconnu », 1995, *op. cit.*, Quant au livre de Ramirez & Rolot, on peut y lire : « Cherchez en effet des textes spécifiques sur les tapis du Maroc, vous trouverez, avec peine, un petit nombre de livres illustrés tenant le milieu entre l'ouvrage de bonne vulgarisation et la brochure ouvertement promotionnelle, quelques catalogues de collections, quelques articles érudits (d'ailleurs souvent écrits il y a une soixantaine d'années par des officiers des Affaires indigènes), quelques pages isolées dans des revues d'art, d'ethnographie et de sociologie. Enfin, point culminant de cette bibliographie lacunaire, le monumental *Corpus des tapis marocains* de P. Ricard élaboré entre 1923 et 1933… », la remarque peut hélas s'étendre aux développements artistiques de la région en général, *op. cit.*, p. 6.

146 B. Flint, *De l'extrême Occident : tapis et textiles du Maroc*, Musée de Washington, 1980, p. 60.

147 Rosving Olsen M., *op. cit.*, 1997, p. 97-109, propose des termes qui sont aussi des procédés. Ils se confondent dans la danse de l'*ahwash* : le rythme de l'*irizi* (*la brisure*), *l'amkh'llf* (*l'entrecroisement*), etc.

148 Ramirez F. & Rolot C., *op. cit.*, p. 81.

149 *Idem*, p. 78.

150 A. Khatibi 1995, *op. cit.*, p. 62.

151 *Ibidem*, p. 144.

152 *Idem*, p. 152.

153 *Idem*, p. 159.

154 Le motif *harba, javelot*, qui se retrouve d'une *tighremt* fortifiée à une autre, a une origine fonctionnelle – il s'agissait, à l'origine, de meurtrières placées aux angles stratégiques des tours – est devenue une habitude ornementale qui ouvre tout décor d'arcature.

155 «?L'existence et sa différence avec ce que nous appelions *art* (en général) et qui est seulement notre art. De même après avoir nié l'existence d'esthétiques africaines et, en général, primitives,

Éléments sous droits d'auteur

des enquêtes de terrain ont conjointement affirmé l'existence d'esthétiques africaines et montré qu'elles différaient non seulement de la nôtre, ou plutôt de nos esthétiques occidentales, mais aussi entre elles », écrit L. Stéphan dans l'ouvrage *Formes et couleurs (sculptures de l'Afrique Noire)*, Dapper, Paris, 1993, p. 99. Les relations entretenues avec les œuvres d'art ne sont ni identiques, ni intégralement différentes des relations qui sont communément confondues sous l'expression « expériences esthétiques ». Le collectif J. Kerchache, J.-L. Paudrat et L. Stéphan a fait le point sur *L'art africain* par une somme révisant prudemment les concepts et en réélaborant de nouveaux in *Collection L'art des Grandes Civilisations*, Mazenod, Paris, 1988.

156 Stéphan L., *Formes et couleurs (sculptures de l'Afrique Noire)*, Dapper, Paris, 1993, p. 99. Le terme «?ethno-esthétique?» emprunté à Jacqueline Delange (in Leiris M. & Delange J., *Afrique noire (la création plastique)*, Gallimard, 1967.) désigne un ensemble d'études consacrées « aux arts dits primitifs, ethniques, traditionnels ou tribaux. Il semble composé afin d'exprimer la double idée d'une interdiscipline à dominante esthétique est préférée à *ethnologie de l'art* qui désigne une spécialisation de l'ethnologie. (...) Notre définition implique donc une position épistémologique. Elle place l'esthétique du côté de l'objet et opte pour l'ethnologie, afin d'assurer à l'ethno-esthétique sa positivité. (...) *L'ethno-esthétique* entend ainsi se distinguer non seulement de l'esthétique philosophique, mais aussi des études ethnologiques antérieures qui méconnaissaient ou refusaient l'existence d'un fait esthétique dans les sociétés dites primitives ». La méthode présentée ici est nourrie des positions qui prévalent dans l'anthropologie de l'art actuelle (Stéphan L., article « Ethno-esthétique » in *l'Encyclopædia Universalis*, CD-ROM, Version 5.1.2, 2000).

157 Stéphan L., *L'art africain (l'art des grandes civilisations)*, Mazenod, Paris, 1988, p. 42.

158 Ramirez & Rolot, *op. cit.*, p. 142.

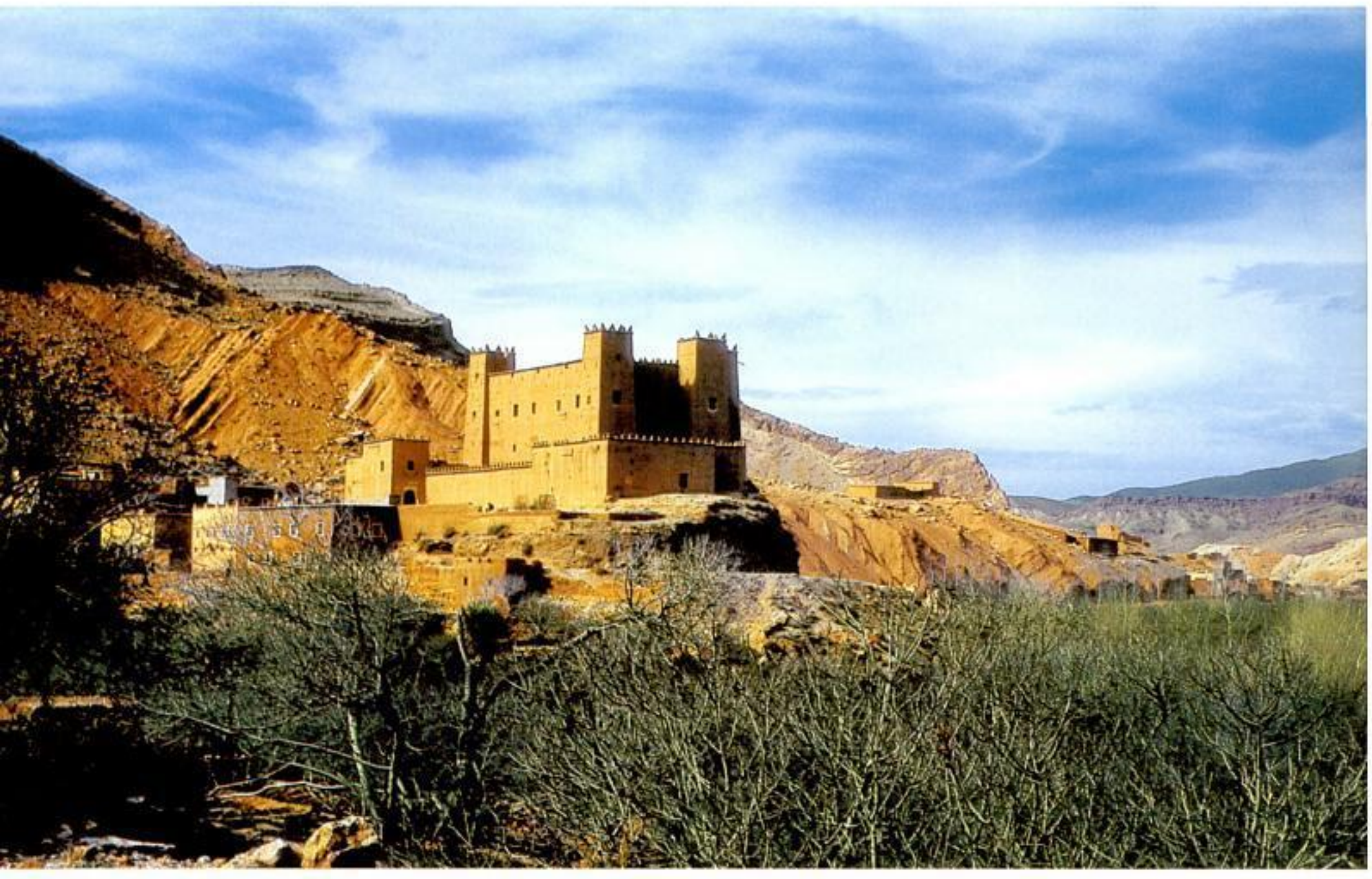
Conclusion

159 En attendant de rejoindre en 2004 le fameux musée du Quai Branly, musée consacré aux arts et civilisations des peuples « autres » à Paris, près d'un demi-siècle après son homologue le grand Metropolitan Museum. de New York. Les repères dans le temps sont niés puisque des pièces très récentes (xxe) côtoient des pièces appartenant à la préhistoire, et il est inutile de s'appesantir sur les distances géographiques, la totalité des œuvres réunies représentant les trois quarts de la planète. Cela permet de mesurer davantage encore l'oubli et le déni que ces arts ont trop longtemps subis.

160 Vandenbroeck P., *op. cit.*, 2000, p. 5.

161 A. Khatibi nuançait d'ailleurs le propos en recherchant la spécificité non-occidentale de cet art et de son abstraction.

162 Vanderbroeck P., *op. cit.*, notamment le chapitre intitulé *Métamorphoses de l'œil* p. 109. Pour ces dénis, voir les réflexions de Fabian Johannes, *Time and the Other (How Anthropology Makes its Object)*, Columbia University Press, New York, 1983, ainsi que de Clifford J., *Malaise dans la culture (l'ethnographie, la littérature et l'art au xxe siècle)* E N S, Paris.



La qasba *Aït Goul surplombe la vallée du M'goun (Dadès).*

Éléments sous droits d'auteur

les assemblées de notables.

jamaa - **ar.** signifie « groupe », « ensemble » et par extension « assemblée ».

jedovel - **ar.** carré magique ou autres signes cabalistiques dessinés pour être contenus dans des amulettes.

jefna - **ar.** plafond de charpente entièrement couvert de planches sculptées et peintes.

jenn, plur. *jnoun* - **ar.** (djinn) esprit bienfaisant ou malfaisant invisible.

khatt - **ar.** *trait*, dans les plafonds de charpente, frise en plâtre régnant en haut des murs juste sous le plafond.

khâtem - **ar.** figure arabo-andalouse, étoile.

ktef - **ar.** *épaule*, partie du cercle de l'entrelacs losangé.

khalalate - **ar.** (pluriel) à entendre ici comme fibules que l'on traduit en berbère par *tikhellalin*.

lizar - **ar.** dans les plafonds de charpente, frise décorée entre les entraits et les consoles.

maalem, **fém.** *maalma*, **plur.** *Maalmine, maalmate* - **ar.** Maître(sse)-d'œuvre, artisan, patronne.

makhzen - **ar.** désigne le pouvoir central (dynastie régnante) qui a de toujours entretenu des liens avec les régions dites insoumises, *bled es-siba*, le « pays de la dissidence ».

masjid - **ar.** *endroit où l'on adore*, mosquée.

marabout - **francisation du mot arabe** *murrabitin*, les habitants du *ribat*, couvent fortifié, voir plutôt : Siyïd.

mesrûj - **ar.** dans les plafonds de charpente, pièce de bois qui vient encadrer des motifs peints dans les caissons des *berchla*.

mihrab. - **ar.** niche dans le mur de la mosquée indiquant la direction de La Mecque (ou *qibla*) c'est-à-dire de la prière.

mraïa - **ar. dialect.** signifie *miroir*, désigne également le motif central sur une porte qui renvoie le mauvais œil.

outra - **ar.** entrait.

qaïd - **ar.** titre du chef de village.

qalam - **ar.** bambou taillé, utilisé pour écrire à l'encre.

qantra - **ar.** *pont*, dans la construction désigne la poutre.

qasba - **ar.** (QSB), citadelle, désigne les citadelles reliées à l'enceinte d'une ville, nom arabe de la *tighremt* seigneuriale.

qsar, **plur.** *qsur* - **ar.** château fort, village fortifié, cf. *igherm*.

qubba - **ar.** *coupole* ou pièce à coupole.

qûs - **ar.** *arc*.

siba - **ar.** voir *makhzen*.

siyïd ou *sidi* - **ar.** saint vénéré ou édicule funéraire construit sur la tombe du saint.

suq - **ar.** souk, marché hebdomadaire attaché à une localité.

taddart - **ber.** maison courante rectangulaire.

tamesrite - **ber.** pièce à recevoir (*dar diaf*), maison des hôtes.

tar'bi'a - **ar.** dans les plafonds de charpente, pièce de bois qui encadre les caissons de la *berchla*.

tekfif - **ar.** dans les plafonds de charpente, moulure qui se pose au-dessus et en dessous des entraits et des consoles.

tethbiq - **ar.** dans les plafonds de charpente, pièce de bois posée aux extrémités des caissons des *berchla*.

tigemmi - **ber.** maison.

tighremt - **ber.** demeure seigneuriale fortifiée de quatre tours d'angle, citadelle, châtelet, *qasba* en arabe dont la forme francisée est *kasbah*.

wust ed-dar - **ar.** littéralement *milieu de la maison*, désigne le patio.

zaouïa - **ar.** lieu de réunion d'une confrérie.

zunnar - **ar.** dans les plafonds de charpente, pièce de bois qui relie les extrémités inférieures des *gaïza*.

Éléments sous droits d'auteur

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 9

Préface 11

Introduction 15

CHAPITRE I
REVISITER L'ART BERBÈRE 23

1. LES DÉCORS DE L'EXTÉRIEUR 30

Un seuil amplifié 30

Les hautes façades :
capter la lumière en les habillant de motifs isolés 34

Frontons et linteaux extérieurs :
les soins protecteurs encadrent le lieu des espérances 40

Les portes :
franchir la frontière avec l'extérieur 42

Sous la parure, la question de l'art islamique 44

Bois sculptés :
une image transplantée de l'art islamique 44

2. LE DÉCOR DES PORTES INTÉRIEURES PEINTES FAIT OFFICE DE TALISMAN 53

L'artisan se concilie les génies protecteurs 53

Un motif central associé à la fibule triangulaire 53

Talisman 54

Contre le mauvais œil,
le miroir absorbe et renvoie le mal 57

Le médaillon central, prunelle de cyclope,
tatoue chaque porte 57

Décupler les forces prophylactiques 57

Amulettes 58

3. LA TRADITION DES PLAFONDS PEINTS DANS LES SALLES DE RECEPTION 62

Le principe de disjonction
appliqué aux plafonds peints 62

Du sol au ciel 64

L'art islamique 70

Un art singulier 71

Le luxe et la nécessité 71

S'approprier une technique et non une connaissance 71

Altérité et identité 72

CHAPITRE II
LE REGARD INTÉRIEUR DES ARTISANS
CONFRONTER LES ŒUVRES AUX HOMMES 75

1. TÉMOINS ARCHITECTURAUX ET TÉMOIGNAGE ORAL 82

Des bâtisseurs 82

Faire appel au spécialiste 82

Le maalem en territoire rural 83

Villes et campagnes 85

À la recherche des artisans vivants 88

Questionner les conditions d'élaboration des œuvres 89

Les mots de l'artisan 89

2. RENCONTRER LES ARTISANS 94

Des hommes, des œuvres, des paroles 94

Confronter les artisans à leurs œuvres 94

Un précurseur et des émules 94

Trois artisans fameux 95

Assimilation ou transposition 100

Conclusion et perspectives 116

La mémoire enfouie 116

« L'esprit guide les mains » 117

Un silence éloquent 122

Le maillon rompu de la chaîne 123

Éléments sous droits d'auteur

« L'agonie de certains monuments est plus significative encore
que leur heure de gloire.
Ils fulgurent avant de s'éteindre. »

Jean GENET
Poète, dramaturge et romancier (1910-1986)

« Une oralité est une source d'invention, de jaillissement [...], qui porte aussi en elle l'effacement de la trace. Un peu comme la construction en pisé. Quand vous voyez au nord du Sahara, dans la vallée du Drâa par exemple, ou même plus loin, à Tombouctou, ces extraordinaires architectures de pisé, vous trouvez toujours la construction récente et derrière elle, à côté, sa mémoire qui est défigurée par l'érosion. Telle est l'oralité, cet ancrage dans le présent, dans l'acte vécu, vivace, et cette mémoire dont les aspérités s'effacent, et dont on n'a plus que le squelette formel... »

Ahmed ESSAYAD
Compositeur marocain contemporain

D.L : 2008/2043
ISBN : 978-2-35270-057-9
9 782352 700579

D.L : 2008/2043
ISBN : 9954-1-0257-4
9 789954 102572

Éléments sous droits d'auteur